Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)

The Dialogue of Multicultural Discourses

LITERATURE

Arhipelag XXI Press | Targu Mures | 2020

ISBN: 978-606-93590-3-7

THE DIALOGUE OF MULTICULTURAL DISCOURSES
Section: Literature

Date: 12-13 December 2020

Location: „DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

ISBN: 978-606-93590-3-7

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com
Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureş, 2020
Tîrgu Mureş, România
Email: tehnoredactare.ldmd@gmail.com

Contents

PROFESSOR RABENER OR ABOUT I.L. CARAGIALE AND N. GRIGORESCU IN CERNĂUTI

Mircea A. Diaconu 11

Prof., PhD, „Ștefan cel Mare" University of Suceava 11

IOAN ALEXANDRU. THE RELIGIOUS POETRY 16

Iulian Boldea 16

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 16

ALEXEY REMIZOV: THE MEMORY FLOW OR THE LIFE IN THE "KNOTS AND TURNS" 25

Axinia Crasovschi 25

Prof., PhD, University of Bucharest 25

A VERY SHORT INTRODUCTION IN ROMANIAN CONTEMPORARY POETRY (III) NICOLAE MANOLESCU, ABOUT POETRY. TWO ROMANIAN POETS: MIRCEA CĂRTĂRESCU AND LAZĂR POPESCU 32

Ion Popescu-Brădiceni 32

Prof. PhD, „Constantin Brâncuşi" University of Târgu Jiu 32

CROSSING FRONTIERS IN LAWRENCE DURRELL'S THE ALEXANDRIA QUARTET 43

Amalia Mărășescu 43

Assoc. Prof., PhD, University of Pitești 43

SINGLE MOTHERS IN BENITO PÉREZ GALDÓS'S NOVELS 48

Lavinia Similaru 48

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 48

POEMS IN PICASSO LANGUAGE 55

Luiza Marinescu 55

Assoc. Prof., PhD, ,,Spiru Haret" University of Bucharest 55

WELCOME TO 1984. DYSTOPIAS, UTOPIAS AND MULTICULTURALISM 62

Diana Panait-Ioncică 62

Assoc. Prof., PhD, The Bucharest University of Economic Studies 62

MYTHICAL THINKING - AN EXERCISE OF INTERCULTURAL DIALOGUE IN LUCIAN BLAGA'S TEXT 71

Victoria Fonari 71

Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova 71

REVISTING LESLEY SAUNDERS' POETRY VIA BACHELARD'S AESTHETICISM AND KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT THEORY 78

Clementina Alexandra Mihăilescu and Stela Pleșa 78

Assoc. Prof., PhD, Habil, „Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova 78

JAMES BALDWIN'S SYMPHONY OF DESPAIR 88
Amada Mocioalcă 88
Lecturer, PhD, University of Craiova, Drobeta Turnu Severin University Center 88
UNA LECTURA FEMINISTA DE ROSALÍA DE CASTRO 97
Irina Dogaru 97
Lecturer, PhD, UNATC, Bucharest 97
THE TIMELINESS OF BASIL THE GREAT'S HELLENISM 104
Costel Ciulinaru 104
Lecturer, PhD, Hyperion University of Bucharest 104
THE PHILOSOPHY OF HAPPINESS AT JOHN THE MERCIFUL AFTER HIS BIOGRAPHER LENTIOS OF NEAPOLIS
Costel Ciulinaru 112
Lecturer, PhD, Hyperion University of Bucharest 112
VLADIMIR STREINU AND LITERARY CRITICISM 121
Cristina Furtună 121
Lecturer, PhD, „Valahia" University of Târgovişte 121
WRITE ABOUT MADNESS OR THE ART OF SAYING THE NAMELESS AND THE SUFFERING OF THE OTHER IN MARGUERITE DURAS AND IN MES FOUS BY JEAN PIERRE MARTIN 126
Daniela Cătău Vereș 126
Lecturer, PhD, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava 126
INFLUENCES ON JENI ACTERIAN'S DIARY: NAE IONESCU'S AND SOREN KIERKEGAARD'S THOUGHT 133
Irina-Ana Drobot 133
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 133
"HONOUR" BY ELIF SHAFAK, A TALE OF LOVE AND DEATH 137
Anca Bădulescu 137
Senior Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Brașov 137
FROM LITERATURE TO CINEMA: PARKING. INTERCULTURAL DIALOGUE AND MIGRATION 142
Carmen Burcea 142
Lecturer, PhD, University of Bucharest 142
THE STRANGER 'S CHARACTER IN ELIADE'S WORK. POSITIVE AND NEGATIVE IMAGOTYPES OF THE OTHER
Elisaveta Iovu 149
Scientific researcher, The University of State ,,Dimitrie Cantemir", Republic of Moldova 149
INTERWAR CULTURAL PARADOXES 158
Nicoleta Sălcudeanu 158
Researcher, "Gheorghe Şincai" Institute of the Romanian Academy, Târgu Mureş 158

THE RED-HAIRED WOMAN (2017) BY ORHAN PAMUK – A PIECE OF HISTORIOGRAPHIC METAFICTION. 162
Cristina Chifane and Liviu-Augustin Chifane 162
PhD, Independent Scholar, PhD, Independent Scholar 162
THE LOGIC OF THE ACTIONS AND SYNTAX OF THE CHARACTERS IN ”BACH MUSIC CONCERT” 170
Dorina-Nela Trifu 170
PhD, ”Costin D. Nenițescu” Technical College, Pitești 170
THE UNIQUENESS OF THE MENTAL UNIVERSE- THE COMPLEX WORKS OF THE GERMAN WRITER UNICA ZÜRN 176
Simona Olaru-Poșiar 176
Lecturer, PhD, „Victor Babeș” University of Medicine and Pharmacy, Timișoara 176
I’M A COMMUNIST BIDDY! – A NOVEL OF DOUBLE TRANSITION 179
Mihai Ion 179
Lecturer, PhD, ,,Transilvania” University of Brașov 179
THE MYTH OF PROMETHEUS – A BRIEF ENCOUNTER BETWEEN KAFKA AND CAMUS 184
Vilma-Irén Mihály 184
Lecturer, PhD, Sapientia, Hungarian University of Transylvania, Miercurea Ciuc 184
LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE - UN CONTEXTE LITTÉRAIRE DES ENJEUX DANS LA VIE DES CANADIENS FRANÇAIS 192
Daniela-Elena Duralia 192
Assist., PhD, ,,Nicolae Balcescu” Land Forces Academy 192
IOANA POSTELNICU’S MEMORIALISTIC PROSE AND HER TRAVEL AND CREATION DIARY 198
Maria Ionela Șupeală 198
PhD Student, University of Bucharest 198
MIKHAIL BAKHTIN’S THEORY OF THE CARNIVAL 209
Ioana Peană (Birk) 209
PhD Student, „Aurel Vlaicu” University of Arad 209
SPECTRUM AND SPECTRALITY IN FATES AND FURIES, ARCADIA AND MONSTERS OF TEMPLETON BY LAUREN GROFF 218
Ana-Maria Parasca 218
PhD Student, ,,Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca 218
SYMBOLIST POETRY - MELANCHOLIC ASPECTS 225
Carmen Daniela Berintan 225
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Northern University Center of Baia Mare 225
A BEGINNING. MIHAIL DRUMEȘ’S LITERARY DEBUT 232
Adriana Georgiana Gavrilă (Lungu) 232

PhD Student, University of Bucharest 232
FEMINITY IN INTERWAR ROMANIA: BETWEEN REALITY AND DISCOURSE 240
Adriana Moraru (Dumitru) 240
PhD Student, „Ovidius" University of Constanţa 240
MODERNISM AND SUPRAREALISM 249
Amelia Tuță 249
PhD Student, University of Craiova 249
THE CRITIQUE OF VICES. THE CONCEPT OF COMMEDIA DELL'ARTE IN MOLIÈRE'S L'AVARE 255
Andreea-Oana Andrușcă 255
PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 255
THE LAND - FUNDAMENTAL VALUE OF THE ROMANIAN PEASANT 260
Claudia Popa (Pușcașu) 260
PhD Student, „Lucian Blaga" University of Sibiu 260
PAMPHLET – A SHORT HISTORY 269
Bianca-Andreea Csala 269
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 269
ANDRE MAUROIS : UN VERITABLE BIOGRAPHE 273
Camelia-Sorina Dogaru 273
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 273
PARATEXTUAL ELEMENTS IN THE NOVEL PODUL DE GHEAȚĂ, BY DUMITRU RADU POPESCU 280
Ana-Maria Nicolescu 280
PhD Student, University of Pitești 280
THE POETICS OF HYPERFICTION IN STORYSPACE 284
Rodica Gotca 284
PhD Student, Moldova State University 284
THE DJEBARIAN PERCEPTION OF DOMINANCE IN THE NOVEL LOIN DE MÉDINE 292
Adelina-Elena Sorescu 292
PhD Student, University of Pitești 292
L'EXPLORATION DE L'EXIL AUX YEUX DE L'ÉCRIVAINE MARIA MAÏLAT ET DE SON PERSONNAGE FÉMININ, MINA 299
Ana-Maria Stănilă 299
PhD Student, University of Craiova 299
BRĂILA IN PANAIT ISTRATI'S WORKS, AN ETHOS AND TOPOS OF THE INTERCULTURAL DIALOGUE 305
Georgiana Troia 305

PhD Student, University of Pitești 305

MARK HADDON'S THE CURIOUS INCIDENT OF THE DOG IN THE NIGHT-TIME VIA SEMINO'S CONCEPT OF "MIND STYLE" 312

Alina–Lucia Ardelean 312

PhD Student, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad 312

THREE ROMANIAN PERSPECTIVES ON CORRESPONDENCE 320

Anca Șerban 320

PhD Student, University of Craiova 320

TRISTAN TZARA – A DEBUT UNDER THE SIGN OF SYMBOLISM 328

Anca-Lavinia Țăranu 328

PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava 328

THE INNER JOURNEY IN TERASA 334

Ancuța-Loredana Buna (Pașcan) 334

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 334

SPACES OF TRANSITION IN MATEI VISNIEC'S DRAMATURGY 340

Andreea-Diana Albu 340

PhD Student, West University of Timișoara 340

THE PRAGMATICS OF THE NARRATIVE DISCOURSE IN JOCURILE DANIEI 345

Andreia Maria Demeter 345

PhD Student, University of Pitești 345

„ZACCHAEUS THE BLIND" – IN SEARCH OF THE LIGHT OF FAITH 353

Anuța Batin 353

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 353

THE IMAGE, THE IMAGINARY AND ITS FUNCTIONS IN THE TRADITIONAL MENTALITY 359

Nicoleta-Flavia Cionte (Dan) 359

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 359

REMEMBERING THE PAST IN JOSEPH SKIBELL'S A BLESSING ON THE MOON 367

Paula Rebeca Cozma (Drăgan) 367

PhD Student, West University of Timișoara 367

A SENSE OF ESTRANGEMENT IN MARGARET LAURENCE'S "THE DIVINERS" AND "A JEST OF GOD" AND IN ALICE MUNRO'S "THE PEACE OF UTRECHT" 375

Cristiana – Anca Crivăț 375

PhD Student, ,,Ovidius" University of Constanța 375

REALITY AND FICTION IN THE HISTORY OF MY LIFE BY GIACOMO CASANOVA 383

Cristina Durău 383
PhD Student, University of Craiova 383
GIPSIES IN LEGENDS 392
Daniela Iliescu (Pătru) 392
PhD Student, University of Craiova 392
FEMININE ARCHETYPES IN TITUS PETRONIUS NIGER'S NOVELS EPOS 397
Diana Maria Dimirache 397
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca 397
LANGUAGE LEVELS IN THE MOROMETES. FROM LANGUAGE TO STYLE 406
Elena Bornea (Benza) 406
PhD Student, University of Pitești 406
THE SCIENTIFIC PROGRESS IN THE XIX CENTURY 415
Elena Diana Buicu 415
PhD Student, University of Craiova 415
A TYPOLOGY OF DIGITAL AND ONLINE LITERARY TEXTS 421
Emma-Mădălina Lăcraru (Neamțu) 421
PhD Student, University of Craiova 421
ANA BLANDIANA AND THE ARPAGIC CASE, A CONTROVERSIAL TOMCAT 427
Gloria-Laura Jercău (Ghidiceanu) 427
PhD Student, University of Craiova 427
THE LITANY – LITERARY AND THEOLOGICAL MEANINGS 437
Ioana Anuței (Iordache) 437
PhD Student, University of Pitești 437
PEARSON'S THEORY OF ARCHETYPES 443
Larissa Budugan 443
PhD Student, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad 443
LECA MORARIU IN THE LIGHT OF TIME 451
Luminița Ipate (Cășuneanu) 451
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava 451
BATHORISM – GAMES OF LIGHTS AND SHADOWS. A PERSPECTIVE ON DEVIATIONS AND DEVIANCE 460
Manuela Nicoleta Stîngă 460
PhD Student, University of Pitești 460
RECOVERING THE MEMORY 468
Maria Petricu 468

PhD Student, University of Bucharest 468

THE CHARACTER IN DUMITRU ȚEPENEAG'S SHORT PROSE – BEYOND THE APPEARANCES 479

Iuliana Oică 479

PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava 479

WICKED FAIRIES, FAIRIES, OLD WOMEN AND SAINTS- STRUCTURAL MYTHOLOGICAL ARCHETYPES OR IMAGINARY CHARACTERS 485

Simona-Elena Catană (Copăcescu) 485

PhD Student, University of Craiova 485

A SENSORY READER IN HIS FORTIES - GARABET IBRĂILEANU - "ADELA" 491

Anca Boldea 491

PhD Student, University of Bucharest 491

THE NOVEL OF THE INNER MAN. ADELA - GARABET IBRĂILEANU (1933) 497

Denisa Marian 497

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 497

FONTANA DI TREVI – LETIȚIA BRANEA, THE JOURNEY OF AN ENDURING HEROINE 504

Mariana Mogoș 504

PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 504

LIFE ON A PLATFORM - MOTIFS AND SYMBOLS 512

Oprica Ioana Nițulescu 512

PhD Student, University of Bucharest 512

THE SONNET - A PERSPECTIVE ABOUT ENGLISH AND SPANISH LITERATURE 521

Alexandra-Măriuca Cîrstea 521

PhD Student, University of Craiova 521

MAGDA ISANOS – THE FEELING OF DIVINE LOVE 527

Maria-Cosmina Uceanu-Petrache 527

PhD Student, University of Pitești 527

DECONSTRUCTING THE SELF IN ION CĂLUGĂRU'S DIARY 534

Nadia- Luminița Șter 534

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 534

A FEMININE HAMLET OR THE RE-DEFINING OF POWER RELATIONS BETWEEN GENDERS IN POSTMODERNISM (FALCA LUI CAIN BY D.R. POPESCU) 542

Mădălina-Elena Popescu 542

PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 542

LITERARY RECEPTION: A PROCEDURAL PHENOMENON 548

Diana Dementieva 548
PhD Student, State University of Moldova 548
QUEEN MARY AND THE NEW MODEL OF GOUVERNING IN MODERN ROMANIA 557
Mădălina-Elena Popescu 557
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 557
OVIDIU DRIMBA – MONOGRAPH ON LEONARDO DA VINCI 563
Milian (Duluș) Maria-Laura 563
PhD Student, University of Oradea 563
FROM REALIA TO CULTUREMES. THE PROBLEM OF CULTURE-BOUND WORDS IN TRANSLATION 569
Nagy Imola 569
Lecturer, PhD, Sapientia University of Tg. Mureș 569

PROFESSOR RABENER OR ABOUT I.L. CARAGIALE AND N. GRIGORESCU IN CERNĂUTI

Mircea A. Diaconu
Prof., PhD, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The following study is an attempt to reconstruct the figure of Ernest Rabener, a professor of Romanian Literature at Cernăuți, at the beginning of the 20th c., by using: 1. the evocations present in the memoirs of Ovid Țopa and Ion Nandriș; 2. studies regarding the theatrical life at Cernăuți, written by Alice Niculică; the "National Defence" ["Apărarea Națională"] publication`s collection, that appeared at Cernăuți between 1906-1908. As a promoter of Romanian language and culture, deeply implied in cultural public activities meant at forming a Romanian national identity and also in social activities, the professor Ernest Rabener is an emblematic figure in all the senses one may give to the expression. On the one hand, it is clear that the Romanians living in Cernăuți live a strong process of acculturation; at the same time, the case of professor Rabener illustrates the precariousness of any cliché, as the professor is, at Cernăuți, a true Romanian.

Keywords: Ernest Rabener, Czernowitz, Bukovina, the Jewish problem.

Profesorul Ernest Rabener a fost una dintre figurile luminoase ale Cernăuților celei de-a doua jumătăți a primului deceniu din secolul XX. Cel puțin așa apare în câteva evocări care ne obligă să punem în discuție și condiția limbii române în epocă, și ușurința de a recurge la stereotipuri. Dincolo de aceste contexte, profesorul Rabener merită să fie redescoperit pentru el însuși. Informațiile sunt puține și incomplete, dar semnificative. Îi dedicam câteva secvențe în *Cernăuți, Bucovina. Unde să căutăm identitatea?* (Diaconu 2018b), reluate în *Bucovina, între idilizare și demonizare. Cum e cu putință identitatea?* (Diaconu 2018a), unde aveam ca suport informativ mai ales amintirile lui Ovid Țopa (Țopa 2011: 288 ș.u.).
Profesorii, spune Țopa, „și-au bătut joc de limba română, fie că n-o cunoșteau îndeajuns, fie neglijând-o, pentru a lăsa elevilor timp pentru învățarea obiectelor celorlalte, după ei, mai însemnate" (Țopa 2011: 288), iar unii dintre ei, ca ultimul, numit Popescu, erau români. A trebuit să vină profesor Ernest Rabener ca elevii români să fie puși în situația de a conștientiza (chiar împotriva voinței lor) că limba română este limba strămoșilor lor. Reiese clar că la 1900 populația română din Bucovina se afla în pericolul evident al aculturalizării prin germanizare sau prin rutenizare. Dovezile sunt nenumărate. Constantin Morariu povestește că, „în anul întâi al studiilor teologice, îmi era rușine de mine însumi că-mi venea cam greu să învăț obiectele în limba română" (Morariu 1998: 24). Iar românii școliți, cum povestește I. G. Sbiera[1], se simțeau rușinați de limba strămoșilor lor. În fond, cauzele erau multiple, dar printre ele se află și propaganda diversionistă. Țăranii, povestește Constantin Morariu, erau speriați că, dacă nu vor vorbi rusește, nu vor intra în rai; Dumnezeu i-ar fi ținut la poarta raiului pe vorbitorii de română așa cum țăranii îi țin la poartă pe țigani (cf. Morariu 1998: 66-67). Și aici vom invoca un exemplu dat de Zaharie Voronca, unul dintre martirii

1 „Pătura cultă de pe atunci, în partea ei mai mare și în urma culturii înstrăinătoare și cosmopolite, își pierduse mult din bunul său simț național și se folosea, chiar și în familie, de graiul ei cultural, precum și de alte graiuri străine, nu din alte îndemnuri decît numai spre a-și arăta superioritatea sa asupra înconjurimii sale! Chiar eu însumi, după ce începusei a pricepe și a vorbi cîte ceva nemțește, nu atît spre a mă deprinde într-acest grai, sau spre a nu fi înțeles de alții, cît mai vîrtos spre a-mi da aerul de copil învățat și mai superior, nu o dată vorbeam cu frate-meu nemțește atît înaintea căsenilor, cît și a consătenilor. Ridiculă deșertăciune!" (Sbiera 1899: 106).

arboroseni, care întâlnindu-se în 1898 cu un coleg de facultate, „neaoș român", fiu de țăran, cu care vorbește românește, e acuzat de acesta că ar fi „fanatic", că „totul e în zadar". „Dar nu numai acest fecior de țăran, ci și un altul, tot fecior de țăran, care trece și astăzi încă în Bucovina de un român mare și înfocat, care a fost odată și profesor adică supleant la gimnaziul din Cernăuți, unde a nimicit, din exces de știință profund, totodată și din exces de naționalism, cariera la mai mulți copii români. Nu numai că m-a făcut *fanatic*, ci mai mult încă, el m-a trimis înapoi în țările de unde am venit ca să romanizez acolo lumea și orașele și nu Cernăuțiul. Și de ce, oare? Pentru că acestui român mare nu i-a plăcut defel că eu, fiind odată cu el la o masă în grădina lui Weiss, de pe piața Magistratului, astăzi palatul național al românilor, am fost comandat de la niște camerieri ce ne serveau, acolo, *în limba română «să ne dea un pahar cu bere»*" (Ieșanu 2014: 77-78)[2]. Așadar, iată-i pe români tinzând să devină, chiar și după procesul politic al „Arboroasei", cetățeni austrieci model. E relevant și următorul fapt. Figură emblematică a „Arboroasei", Ciprian Porumbescu poartă corespondența cu sora lui, Mărioara, și cu Iraclie, tatăl său, în germană. De altfel, în germană își scrie Ciprian Porumbescu și jurnalul. Iar când Mărioara începe să îi scrie în românește, Ciprian îi corectează greșelile, dovada tocmai a lipsei de exercițiu, și face aprecieri asupra stadiului la care aceasta ajunsese în folosirea în scris a limbii române.

În reconstituirea figurii lui Ernest Rabener, e necesar cred să reluăm mai întâi câteva date prezentate anterior (cf. Diaconu 2018c). Fiu al unui medic evreu din Roman, cu studii la Cernăuți și Viena, botezat în clasa a VI-a de liceu în religia ortodoxă, Rabener, ne spune Ovid Țopa, e „atașat societății românești slujind de aici înainte din tot sufletul interesele românismului robit din Bucovina, cu toate că avea să îndure dușmănia foștilor săi coreligionari și neîncrederea absolut nemeritată, însă explicabilă, a multora dintre români" (Țopa 2011: 289). Țopa vorbește despre eforturile lui de a-i face pe copii să descopere limba părinților lor, pe care ar trebui s-o cunoască și de care ar avea motive să fie mândri. Invocam și întâmplarea – care are rostul ei – privitoare la un articol din 1908 din *Neamul Românesc*, revista lui Iorga citită cu sfințenie la Cernăuți, unde apare următorul text: „Catedra de limba română a liceului nr. I din Cernăuți e ocupată de un jidan originar din Roman. Acesta în loc să-i crească pe elevi în dragostea de neam, le vorbește mereu de socialism, ridicând în slăvi pe poetul Traian Demetrescu etc. etc.". Elevii profesorului Rabener n-au rămas insensibili: „ne-am simțit datori, spune Ovid Țopa, să reacționăm împotriva calomniei. Ne-am adunat și am compus un articol vehement contra calomniatorului, rectificând observațiile și neadevărurile cuprinse în articol. După ce l-am iscălit noi și toți elevii claselor inferioare nu l-am trimis recomandat redacției ziarului, ci personal lui Nicolae Iorga. Dar rectificarea n-a apărut. Faptul ne-a durut mult de tot pentru că nu i-am putut da satisfacția cuvenită profesorului nedreptățit, și ne-a mai durut și pentru faptul că în ziarul care pentru noi era un fel de evanghelie, se puteau scrie astfel de neadevăruri" (Țopa 2011: 296). Întâmplarea are, firește, semnificațiile ei, pe care nu le dezvolt aici.
Profesorul Rabener se implică în viața teatrală a Cernăuților, punând în scenă piese de Caragiale, lucrând cu profesori și cu elevi români și fiind în miezul evenimentelor românești: „La 19 aprilie 1907, artiștii Armoniei prezintă la Teatrul orășenesc actul V din Ovidiu de V.

2 Cu numele Isidor Ieșanu își semnează Zaharie Voronca volumul *Rutenizarea Bucovinei și cauzele deznaționalizării poporului român. După date autentice*, editură Minerva, București, 1904. Continuă Zaharie Voronca: „Cinci camerieri serveau publicul de acolo, dar nici unul nu știa nici un cuvînt românesc, pe cînd limba polonă și ruteană o știau cu toții, pe cînd rutenii și polonii ce se aflau în acea grădină comandau toți în limba lor proprie și erau pricepuți, și totuși aceștia toți erau străini în țara mea, iar eu mă aflam în patria mea română, în orașul meu natal, unde e concentrată aproape toată inteligența română mai de valoare, și totuși, după judecata profundă a acestui mare român și fost supleant de profesură, negrești un om foarte cuminte și cu mare judecată, eu n-aveam dreptul de a mă servi de limba mea română, căci altmintrelea sunt fanatic și romanizez Cernăuțiul" (Ieșanu 2014: 79).

Alecsandri (regia prof. Paul Sireteanu) şi drama *Năpasta* de I.L. Caragiale (regia prof. Ernest Rabener)" (Niculică 2009: 115). De fapt, pe scena teatrului din Cernăuți, peste aproape un an, pe 7 ianuarie 1908, avea să se joace *O noapte furtunoasă*, în regia aceluiași Ernest Rabener. Poate că e mai puțin relevant cine a interpretat rolurile comediei (informațiile se află în sursa folosită), deși „actorii" pot fi o mărturie în favoarea asocierii acestei inițiative teatrale cu ideea națională; dar „Ziarul «Apărarea Națională», din 12 aprilie 1908 consemna succesul de public al comediei, biletele epuizându-se cu trei zile înainte de spectacol" (cf. Niculică 2009: 116). De altfel, în 1908, pe 9 iunie, în regia aceluiași Ernest Rabener, se juca piesa *Zorile* de Șt. O. Iosif: „dintre studenții artiști se vor afirma viitori oameni de cultură şi artă bucovineni" (cf. Niculică, 2009: 127). Se aflau printre ei şi Ion Grămadă, şi Aurel Morariu, şi Orest Luția, Veronica Țurcan ori Tit Tarnavschi (Niculică, 2009: 127). De fapt, *Armonia* era secția teatrală a Societății academice *Junimea* (continuatoarea în spirit a „Arboroasei"), al cărei țel, cum preciza C. Loghin, era „întreținerea românismului în Bucovina – provincie austriacă –, până la realipirea ei la vechea Moldovă" (cf. Niculică, 2009: 125). „Societatea muzicală *Armonia* a activat până în preajma primului război mondial, făcându-se purtătoarea mesajului unirii românilor prin cultură" (Niculică 2009: 116).
Pentru a completa portretul profesorului Rabener, merită citate câteva fragmente în plus din amintirile lui Ovid Țopa, înainte de a oferi alte fapte relevante:

„Rabener era mic de statură, avea păr blond şi rar, un început de chelie, mustăți stufoase şi ochelari încadrați cu rame de aur pe care-i ștergea odată la câteva minute cu o mică bucată de catifea ce-o ținea într-o frumoasă cutiuță de argint. Ca înfățișare, reprezenta tipul evreului erudit. Elevii nu l-au primit cu bucurie căci știau ce îi așteaptă; știau că de aici înainte vor trebui să învețe limba română, chiar mai mult decât la celelalte materii. Unii dintre ei mai slabi de înger au amenințat că se vor lăsa de limba română, schimbând limba lor maternă cu cea germană, dar acest lucru nedemn nu l-au făcut decât unul sau doi elevi slabi, care aproape că nu știau românește. Prima lecție a inaugurat-o profesorul cu o vorbire însuflețită care suna cam astfel: «Am primit cu oarecare greutate însărcinarea de-a vă preda limba românească; știu bine că până acum n-ați făcut prea mult pentru limba, care fiindu-vă limba maternă, ar trebui să o cunoașteți perfect, mult mai bine decât germana. Știu că atunci când vorbiți românește, faceți o mulțime de greșeli, întrebuințând mai ales germanisme de care va trebui să vă lepădați, căci acestea n-au nimic comun cu sufletul poporului nostru. Ba, de multe ori deveniți prin ele nu numai ridicoli, dar chiar şi neînțeleşi. Să vă dau un exemplu: Am auzit de la cineva că un membru al unei societăți studențești a întrebuințat într-o ședință a acesteia următorul germanism: *Îmi e absolut cârnaț ce faci tu*, adică *Es ist mir absolut Wurst, was du machst*, voind să spună prin această frază monstruoasă că-i este *indiferent ce face acela cu care discuta în momentul respectiv*. Închipuiți-vă cum v-ar privi la rostirea acestei grozăvii cineva din țara liberă, sau chiar un țăran din Bucovina. […]»" (Țopa 2011: 292).

Şi exemplele oferite de profesorul Rabener, de care își amintește Ovid Țopa, continuă pe câteva pagini, pentru ca acesta să precizeze finalmente:

„Cam în felul acesta căuta profesorul nostru să ne dezvețe să întrebuințăm germanisme sau barbarisme. Fiecare dintre noi trebuia să avem un caiet anume pentru a nota toate aceste lămuriri ale profesorului. Dacă ne prindea cu un germanism tratat într-una din lecțiile anterioare, ne dădea notă rea pe care o închidea însă între paranteze. O anula peste o lună dacă se convingea că respectivul elev nu le mai întrebuința" (Țopa 2011: 292).

De altfel, mărturisește Ovid Țopa, al cărui tată, Dimitrie Țopa, publicase în 1928 volumul *Românismul în regiunea dintre Prut şi Nistru din fosta Bucovină*, așa au început lecturile lui

din literatura română, într-o limbă pe care era pe punctul să n-o mai folosească deloc. Așa cum am văzut anterior din amintirile lui Constantin Morariu sau I. G. Sbiera, fenomenul risca să se generalizeze.

Asupra lui Ernest Rabener și a „faptele" lui pro-românești putem adăuga câteva date noi, din alte surse. În 1903, profesor de română al lui Ion Nandriș (cel mai mare dintre frații Nandriș), care i-ar fi urmat lui Alecu Procopovici (de n-o fi fiind o confuzie la mijloc), ar fi venit Ernest Rabener, „cetățean (adică Untertan = supus) austriac". Citim:

„Profesorul Ernest Rabener a fost un admirabil pedagog, un îndrăzneț făuritor de suflet românesc, de limbă românească, acolo în Cernăuțiul înstrăinat.

În după mesele libere, în afară de program, ne chema la liceu și ne făcea Istoria românilor (necunoscută de noi), literatură și autori români, ne istorisea și povestea despre frumusețile României, de monumentele istorice de acolo, de podul de la Cernavodă, de Constanța și Marea Neagră, de marile figuri istorice și culturale.

Acest profesor evreu a organizat cu noi o excursie la Putna și ne-a vorbit de frumusețile istorice ale Bucovinei. Ne-a obligat să învățăm a vorbi frumos, corect, românește și să ne îmbogățim vocabularul" (Nandriș 2011: 16).

Așa se face că, în încercarea de a le stârni mândria românească prin intermediul valorilor din România, Ernest Rabener le-a vorbit elevilor și despre Grigorescu. Prin urmare, în 1909, după ce citise în „Universul" că urma să apară o monografie a lui Grigorescu scrisă de Vlahuță, Ion Nandriș, elev în clasa a VI-a, o comandă. Numai că, atunci când primește avizul poștal, constată că prețul e exorbitant: 120 de coroane austriece – „echivalentul a două costume de haine cu materialul croitorului", avea să noteze. A împrumutat 80 de coroane de la un coleg, iar 20, de la profesorul Rabener. În jurnalul lui notase: „Profesorul m-a ascultat, a zâmbit și m-a întrebat cu blândețe cum am putut face eu un lucru ca acesta, «când eu, ca profesor, nu mi-am putut permite o carte atât de scumpă»" (*apud* Nandriș 2011: 17-19).

De altfel, răsfoind „Apărarea Națională", aflăm că Rabener avea să publice, sub pseudonimul Constantin Corbescu, chiar în primul număr (an I, 7 oct. 1906, nr. 1) o *Schiță țărănească în 4 tablouri* numită *Copiii*, apoi, un „studiu critic-literar" *Simbolismul la români* (an I, 4 noiembrie 1906, nr. 9). În „Apărarea Națională" ne stau la îndemână și alte informații relevante: profesorul Rabener va face parte din Comitetul balului „Junimii" (cf. „Apărarea Națională", an III, nr. 6, 26 ian. 1908), „suprasolvește" la petrecerea societății cantorilor români „Lumina" cu 2 coroane 80 de bani (cf. „Apărarea Națională", an III, nr. 9, 6 febr. 1908), face parte din Comitetul de organizare („Comitet de funcționari români" citim) a unei „serate mascate" („Apărarea Națională", an III, nr. 15, 27 febr. 1908), va fi „asistent de comptabilitate" la secția teatrală a Societății „Armonia" („Apărarea Națională", an III, nr. 28, 12 aprilie 1908), iar cu prilejul reprezentării pieselor „Ovidiu" și „Năpasta" a contribuit cu 10 coroane pentru susținerea societății „Școala Română" (cf. „Apărarea Națională", an II, nr. 42 și 43, 9 iunie 190), fiind chiar secretarul societății. Inspectează la un moment dat internatul „Ștefan cel Mare" din Rădăuți, participă la deschiderea internatului de băieți din Cernăuți etc., etc. Să se explice toate acestea doar prin faptul că Ernest Rabener venise în Bucovina de la Roman, din România?! O întrebare, în fond, fără sens. Profesorul Rabener era, în Cernăuții înstrăinați, un adevărat român.

BIBLIOGRAPHY

Diaconu 2018a: Mircea A. Diaconu, *Bucovina, între idilizare şi demonizare. Cum e cu putinţă identitatea?*, în „Meridian Critic", nr. 2/2018 p. 105-121

Diaconu 2018b: Mircea A. Diaconu, *Bucovina, între idilizare și demonizare*, în „România Literară", nr. 48, 9 noiembrie 2018, p. 16-17 https://arhiva.romlit.ro/uploads_ro/28732/Nr_48.pdf)

Diaconu 2018c: Mircea A. Diaconu, *Cernăuți, Bucovina. Unde să căutăm identitatea?*, în „Observator cultural", nr. 949, 29 noiembrie 2018, p. 8-9 https://www.observatorcultural.ro/articol/cernauti-bucovina-unde-sa-cautam-identitatea/)

Ieșanu 2014: Isidor Ieșanu, *Rutenizarea Bucovinei și cauzele deznaționalizării poporului român. După date autentice*, Ediție îngrijită și prefață de I. Oprișan, Editura Saeculum I.O., București, 2014

Morariu 1998: Constantin Morariu, *Cursul vieții mele. Memorii*, Ediție îngrijită, prefață, microbiografii, glosar și note: prof. univ. dr. Mihai Iacobescu, Editura Hurmuzachi, Suceava, 1998
Nandriș 2011: Gheorghe Nandriș, *Familia Nandriș. Dr. Ion Nandriș*, vol. 2, ediția a II-a, Editura Universității Lucian Blaga din Sibiu, 2011

Niculică, 2009: Alis Niculică, *Din istoria vieţii culturale a Bucovinei: teatrul şi muzica (1775-1940)*, Bucureşti, Casa Editorială Floare Albastră

Satco Niculică 2018: Emil Satco, Alis Niculică, *Enciclopedia Bucovinei*, vol. III, P-Z, Editura Karl A. Romstorfer, Suceava, 2018
Sbiera 1899: I. G. Sbiera, *Familiea Sbiera, după tradițiune și istorie și Amintiri din viața autorului*, Cernăuți, Tipografia „R. Eckhardt", 1899

Țopa 2011: Ovid Ţopa, *Amintiri din Ţara Fagilor*, vol. I, Bucureşti, Editura Tracus Arte

IOAN ALEXANDRU. THE RELIGIOUS POETRY

Iulian Boldea
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureş

Abstract: Ioan Alexandru is, in post-war Romanian literature, the poet who legitimized with force and expressiveness the religious lyric, the Orphic and psalmic outfit of poetry, assuming a vibrant experience of sacredness in paintings with a hymn drawing in which the village, homeland and God are landmarks thematic modelers. Substantially, despite a certain aridity and repetitive procedures, the hymns reveal a constant effort to capitalize on the dynamics of sacredness. Religious poetry has initiatory, confessional valences, detaching itself through the rhetoric of pathos, clarity and the appeal to light as an expression of authentic faith and the incarnation of the logos in spiritual heights, because, says the poet, "knowledge is the source of joy."

Keywords: poetry, religious, confession, pathos, logos

Poezia lui Ioan Alexandru s-a remarcat, de-a lungul timpului, printr-o receptare critică ambivalentă, o receptare preponderent elogioasă pentru primele volume şi una mult mai rezervată faţă de *Imne*. Pe de altă parte, se poate spune că nici primele cărţi (*Cum să vă spun*, *Viaţa, deocamdată*, *Infernul discutabil*, *Vina*, *Vămile Pustiei*) nu au fost cu totul scutite de o serie de percepţii critice, Marin Mincu remarcând o descendenţă directă sau foarte puţin mediată din candorile tumultuoase ale lui Labiş, considerându-se că ,,descoperirea lumii se face prea direct."[1] În acelaşi timp, Eugen Simion remarcă faptul că primele poeme ale lui Ioan Alexandru se regăsesc sub semnul senzorialităţii şi al afectivităţii, deoarece poetul „traduce afectiv totul, apelând la natură numai în măsura în care îi ilustrează un gest sau o emoţie proprie"[2]. Fiorul expresionist este, de altfel, dominant în aceste creaţii de început, căci „în spatele lucrurilor obscure se află o realitate mai adâncă a existenţei, că lumea vegetală are o fire a ei, la care poetul trebuie să ajungă"[3]. Se poate aprecia faptul că cele şapte volume de *Imne* nu pot fi considerate ca probe ale unei involuţii estetice, deoarece tranziţia de la dramaticul senzitiv, întunecat, instinctual şi arhetipal din prima etapă a creaţiei lirice, la reprezentările luminoase, solemne, narativizate, impregnate de înfiorări ale sacralităţii nu pot fi în exclusivitate dovezi sau reflexe ale declinului logosului poetic. Ioan Alexandru este, în literatura română postbelică, poetul ce a legitimat cu forţă şi expresivitate lirica religioasă, ţinuta orfică şi psalmică a poeziei, asumându-şi o vibrantă trăire a sacralităţii în tablouri cu un desen imnic pregnant în care satul, patria şi Dumnezeu sunt repere tematice modelatoare. Substanţiale, în ciuda unei anumite aridităţi şi a unor procedee repetitive, poeziile religioase relevă un efort constant de valorificare a dinamicii sacralităţii: „Trăirea afectivă a religiei prin biserică, alături de poezie, poate contribui la regenerarea morală a poporului român aflat sub apăsarea ideologiei comuniste"[4].

Între criticii care au pus sub semnul întrebării valoarea şi prestanţa poeziei religioase a lui Ioan Alexandru se regăseşte Al. Piru, care consideră că „autorul (Ioan Alexandru) *mimează* maniera pindarică, elină, și mai ales imnografia bizantină în compuneri interminabile de câte

1 Marin Mincu, *Poezie și generație,* Ed. Eminescu, București, 1975, p. 93.
2 Eugen Simion, *Orientări în literatura contemporană,* Editura Pentru Literatură, București, 1965, p. 191.
3 Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol. I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 226.
4 Ion Bălu, *Ioan Alexandru – monografie,* Ed. Aula, Brașov, 2001, p. 26.

8 până la 14 pagini (300-500 de versuri, ce-i drept albe »[5]. De o vehemenţă intratabilă se dovedeşte a fi Ion Caraion, deloc comprehensiv sau receptiv faţă de acest gen de poezie : „Practic valoarea sa reală – a acestui poet Ioan (Ion?) Alexandru, ca și a altor cîțiva trîmbițați – e mai mult de 80% doar o tristă investiție, dăunătoare și literaturii și autorului”[6]. Trebuie să observăm faptul că poezia religioasă are anumite particularităţi importante, între care foarte relevante mi se par smerenia, cultivarea unei forme de jertire a sinelui în beneficiul apartenenţei la universul transcendenţei, întoarcerea la izvoarele arhetipale ale sinelui, dar şi revelarea unui fond afectiv şi expresiv orfic, revelator pentru orizontul sacralităţii. Vladimir Streinu notează o anumită dualitate în creaţia lui Ioan Alexandru, prin prezenţa în poeme a două manifestări distincte, chiar opuse: „una a voinţei aprige de modernitate, care ia forma densității și a violenței expresiei, iar alta mai autentică, a instinctului vetrei strămoșești, despică evident lirismul acestui poet”[7]. Un aspect important este semnalat de criticul Ion Pop, care consideră că „*Imnele* sunt rezultatul ,,unei «culturi» lirice mai degrabă extensive decât de intensitate și adâncime”.

Metamorfoza lirică a lui Ioan Alexandru, tranziţia de la ţinuta vitalistă a versurilor din primele volume la solemnitatea liturgică a imnelor este comentată critic de Ion Bălu, autorul unei monografii, critic ce operează o diferenţiere valorică drastică între prima etapă şi cea de a doua: „La nici treizeci de ani împliniți, tînărul era considerat un posibil nou Eminescu. Însă nu a fost să fie. În următoarele șapte volume, fiecare cuprinzând cîteva sute de «imne», erodate de ingrediente etronome, tînărul revoltat de ieri renunță la subiectivitate, teoretizează o poezie «rece», obiectivă, «rațională», evocă solemn, dar discursiv, moment și personaje biblice, «strigă» monoton personalitățile istorice. (…) Vocea individualizată ce rostea neliniști existențiale se transform în glasul unui aed hieratic, care reia solemn aceleași teme în «imne» cu titluri identice, năzuind pătimaș, dar iluzoriu, la întemeierea unui ethos contemporan.”[8]

Aservirea faţă de un „program” poetic prestabilit, expunerea unei anumite umilităţi faţă de exigenţele anumitor norme etice, etnice sau religioase este observată şi de Gheorghe Grigurcu: „În nici una din culegerile anterioare poezia lui Ioan Alexandru nu e atît de aservită unui program ca în *Imnele Transilvaniei.* Parcă în concordanță cu substanța umană febril-aspră pe care o cîntă, cu peisajul transilvan uscat, în care «semințele de piatră cad și-ngheață» (metafore, mereu reluate, ale dificultății naturale), poetul se supune unor tipare de sine impuse”[9].

Trebuie să semnalăm, însă, existenţa şi a unei a doua categorii de critici, care au exprimat importanţa şi individualitatea liricii religioase, subliniind legătura organică, corespondenţa şi continuitatea între cele două etape ale creaţiei. Astfel, în opinia lui Mircea Tomuş, poezia lui Ioan Alexandru este ,,tot ce poate fi mai opus idilei și calofiliei; pe treptele tot mai profunde ale unui realism fără concesii, cu note izbitoare, amintind curajoasa tușă existențialistă”[10]. La rândul său, Eugen Negrici remarcă faptul că peisajul *Imnelor* „aparține ținutului creștin râvnit, colțului de rai visat”[11], căci, în aceste poeme se poate înregistra o celebrare a luminii, un etos al evlaviei, la care se adaugă percepţia ascetică asupra unui trecut convulsiv. Între adoraţie şi contemplare se configurează viziunile imnice, cum remarcă Dorin Ştefănescu, pentru care poemele relevă „expresia conjugată a celor două stări: bucuria extatică a adorării

5 Al. Piru, *Poezia românească contemporană, 1950-1975,* vol. 2, Ed. Eminescu, București, 1975, p. 366
6 Ion Caraion, *Enigmatica noblețe,* Ed. Eminescu, București, 1974, p. 127
7 Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară,* vol. III, Ed. Minerva, București, 1974, p. 49.
8 Ion Bălu, *Ioan Alexandru - monografie,* Ed. Aula, Braşov, 2001, pp. 52-53.
9 Gheorghe Grigurcu, *Poeți români de azi,* Ed. Cartea Românească, București, 1979, p.182.
10 Mircea Tomuș, *Ioan Alexandru: Imnele Transilvaniei* în vol. *Mișcarea literară*, Ed. Eminescu, București, 1981, p. 143
11 Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană,* Ed. Cartea Românească, 1985, p. 74.

și îndoita bucurie, creatoare a contemplării; dar și ilustrarea poetică a trecerii *typos*-ului spre prototip sau a naturii vizibile spre natura invizibilă a imaginii. O poezie *ascetică* și *kerygmatică*: trecută prin proba de foc a pustiei, ea urcă pe culmea vederii chipului de dincolo de lume, întorcându-se la originea invizibilă a vizibilului, reîntorcându-se apoi spre lumea cuvântată, reînvestită cu darul luminii ce-i strălucește pe față”[12]. Prin *Imnele bucuriei* Ioan Alexandru „intră în «altă literatură» care abandonează vocația creatoare a Poetului. Poezia se apropie de rugăciune, de Laudă, modelele imnelor bizantine sunt pretutindeni. Se retrage către un limbaj modelat de lectura textelor sacre. Literatura nu mai înseamnă nimic, rugăciunea e totul. Poezia nu face altceva decât să prelungească o rugăciune, un text sacru, o istorie din cărțile sfinte”. Poet religios autentic, Ioan Alexandru ilustrează în versurile lui dăruire, consecvență, vocație, fapt relevat de criticul Al. Cistelecan: „Puține sunt cazurile de consecvență creștină în poezia noastră de azi și cu excepția versurilor catehetice ale lui Ioan Alexandru, abundente până la sațiu național – vocațiile cristice au prosperat în lirica română cam ca industria lui Cațavencu”[13].

Relevând importanța, noblețea și acuratețea acestui îndelungat „exercițiu de spiritualizare”, Al. Cistelecan remarcă naturalețea cu care poetul depășește exultanța vitalistă, înspre asceză, bucurie și solemnitatea asumării iluminării credinței: „Trecând de la exultanța juvenilă și necunoaștere la vinovăție și suferință, de la cinism și disperare la pocăință și de la asceză la bucurie, Ioan Alexandru a traversat întreg ciclul patimilor și inițierii – limb, infern, purgatoriu, paradis – ajungând, în fine, la splendoare și beatitudine. De-a lungul acestui exercițiu de spiritualizare însăși ființa poetului a devenit o emblemă atinsă de sacralitate”[14]. Desigur, e greu să separi, să delimitezi sau să constați o ruptură acolo unde e, de fapt, continuitate, interiorizare, imaginar spiritualizat sau dinamică a zborului, a înălțării, a registrului ascensional al vibrației lirice. În acest sens, Dan Cristea notează că „Ioan Alexandru are darul de a ne deschide porțile pateticului și de a ne antrena într-un program exclamativ al existenței, găsind accentul înălțător, deși câteodată puțin cam convențional, pentru a ne convinge de frumusețea firii și de nobilul imbold – «sacra ardere de sine» – solitar și solidar deopotrivă, ce-o cutreieră”[15].

În interpretarea poeziei lui Ioan Alexandru putem face apel la câteva referințe biografice care oferă posibilitatea de a transcrie corelații viabile între viață și operă, între gesturile existențiale și respirația simbolică a creației. Relevant este, de pildă, un portret al poetului trasat de criticul Alex Ștefănescu, cu prilejul lecturii unor poeme la Cenaclul Junimea al Universității din București: „Era un tânăr imberb cu o figură de copil bosumflat, dar cu mâini puternice de țăran. A scos din buzunar câteva foi de hârtie și a început să citească… În scurtă vreme a renunțat la manuscrise și a continuat declamația privind în sus, în tavanul amfiteatrului… Intonația gravă și deznădăjduita de poet care vorbește în pustiu, a instaurat treptat în sala o nouă stare de spirit. Era ca și cum toți cei prezenți s-ar fi simțit vinovați și așteptau, înfiorați, o pedeapsă… Asistenta a rămas multă vreme copleșită de emoție”. Un alt episod biografic care explică, în bună măsură, concepția poetului, vigoarea convingerilor sale și emergența *Imnelor* este prietenia spirituală dintre Ioan Alexandru și Iustinian Chira, legătură materializată în paginile de corespondență. Revelatoare este, astfel, o scrisoare trimisă în 1968 de poet lui Iustinian Chira de la Freiburg: „Studiez filozofie și literatură și ascult muzica multă și mai scriu câte o poezie cu mare dor de Ardeal și de cei dragi de pe-acolo. Când mă voi întoarce, multe ne vom spune pe îndelete la Rohia. Trebuie făcută și această școală căci toți înaintașii mei, Eminescu, Blaga au trecut pe aici. Numai așa mă voi putea numi urmașul lor, pe drept… Voi veni îndărăt să-mi scriu cărțile și să mor alături de

12 Dorin Ștefănescu, *Poetică fenomenologică,* Ed. Institutul European, Iași, 2015, pp. 252-253.
13 Al. Cistelecan, *Top ten*, Ed. Dacia, Cluj-Napoza, 2000, p. 18.
14 Al. Cistelecan, *Poezie și livresc,* Ed. Cartea Românească, 1987, p. 170.
15 Dan Cristea, *Faptul de a scrie,* Ed. Cartea Românească, București, 1980, pp. 130-131.

neamul meu de oameni simpli, dar mult mai în adevăr decât lumea asta modernă şi înrăita de pe aici“.
În orizontul casei părinteşti, un loc aparte ocupă simbolurile credinţei şi ale trăiniciei, plasate sub semnul emblematic al luminii: „Cea mai de preţ comoară a căsuţei noastre era o scriptură ţinută ca de leac, cartea sfântă intrată în memorie, dar ea, ca document, întreagă. Pe paginile ei, la lumina focului, la lampă, candelă, pruncul va deprinde cititul a ceea ce începuse deja să ştie şi el pe de rost din scriptură vie, orală, a mamii.” Arhiepiscopul Justinian al Maramureşului evocă momentul inefabil al convertirii lui Ioan Alexandru, al schimbării de paradigmă lăuntrică: „Într-o seară au venit la mine doi tineri care mi-au cerut să stăm de vorbă. Erau în drum spre Moldova, venind de la Cluj. La despărţire, Ioan Alexandru a mai rămas preţ de câteva minute. A fost, cred, momentul decisiv. I-am spus atunci un singur cuvânt. El s-a albit la faţă şi a plecat. După 2-3 zile am primit o scrisoare din Moldova în care mă anunţa că se va întoarce la Rohia. (…) Dacă nu ajungea aici, Ioan Alexandru n-ar fi existat. Ajunsese la un gol spiritual şi nu mai avea izvorul necesar.” Mănăstirea Rohia, faţă de care poetul a dovedit un ataşament liturgic deosebit, dialogurile duhovniceşti cu starețul mănăstirii, se vor reflecta în corespondenţă dintre cei doi.
În *Imnele* sale, Ioan Alexandru valorifică potenţialul simbolic şi metaforic al trecutului istoric, consemnând orizontul revelaţiilor mitologiei christice, în poeme în care registrul alegoric şi parabolic al lirismului e dominant, cu simboluri religioase (păstorul cu turma lui, mielul, vinul, pâinea), sau cu unele forme lexicale de rezonanţă biblică (giulgiu, piron, crin, porumbel, păun, candelă, priveghi), încadrate într-un spaţiu rustic şi în atmosferă arhaică. Unele poeme descind în trecut, înspre originar, poetul căutând locul obârşiei, spiritualizat, edenic, de la *Imnele Bucuriei* la *Imnele Maramureşului*. Poet de respiraţie amplă, cu anvergură simbolică şi alegorică, Ioan Alexandru dovedeşte capacitatea de a configura ample tablouri lirice, într-un spaţiu lexical vast şi divers, uneori redundant, într-o ritmică afectivă tumultuoasă, prin care epicul şi liricul îşi dispută frecvent controlul asupra poemului. Receptarea critică a *Imnelor* a înregistrat o evoluţie regresivă: primele volume de *Imne* au fost apreciate, pentru ca mai apoi vocile şi accentele critice să devină dominante, pe măsură ce producţia imnică a devenit din ce în ce mai abundentă, limbajul tot mai artificializat, discursivitatea mai pronunţată şi lexicul mai abundent. În reprezentarea poeticii lui Ioan Alexandru extrem de important este *Jurnalul de poet*, care trebuia să aibă titlul cu sugestii biblice *Noli me tangere*, scris, cum remarcă autorul, cu scopul de a reabilita „această noţiune – Poetul”. Titlul sub care au apărut eseurile şi tabletele publicate iniţial în revistele literare sub emblema jurnalului de poet a fost *Iubirea de Patrie*, eseurile fiind consemnarea unor scene, fapte, întâlniri memorabile, reflecţii pe teme diverse, sau călătorii emblematice. Meditaţiile poetului au o sferă tematică foarte diversă (poezia, patria, iubirea, tradiţia, poetul, credinţa, omul, satul, Logosul, viaţa, sacrul, familia, călătoria, ţăranii). Reliefând semnificaţiile şi rosturile imnului, ca specie a lirismului, Ioan Alexandru încadrează poezia religioasă în sfera sărbătorescului şi sub semnul arhetipalului: „Şi-i veşnic imn şi veşnic sărbătoare”.
Se poate observa că şi în lirica religioasă este reprezentat spaţiul cvasimitic al ruralităţii, cu un accent simbolic plasat asupra ţinutului Maramureşului, căci „partea de cer numită Maramureş“ este parte integrantă dintr-o geografie spirituală a demnităţii naţionale, a sfinţeniei şi reculegerii: „Asta-i sfinţenia voastră Maramureşenilor/ Acestea vă sunt comorile/ Naşterea de prunci, truda din greu/ şase zile ponos la coasa sau în adâncul/ Pământului/ A şaptea în genunchi sobor la altar/ Sub flăcările Cuvântului/ tara se strica bolesc vitele-n juguri turmele în scădere/ Fără strângerea pâinii fără zdrobirea inimii de înviere/ Obrazul dă-n lepra neruşinării/ Lacrima seaca/ Unde vremurile nu-s vămuite de clopote / şi de toaca“. Poemele redau forţa luminii de a birui întunericul, oferind un model etic integrator, al binelui, frumosului şi armoniei sufleteşti, prin care se zămisleşte o nouă „rânduială spirituală”, un

ideal al aspiraţiei spre absolutul credinţei şi spre orizontul mitologiei naţionale: „Când pe izvorul sacru de sub deal/ Se torc fuioarele de dimineaţa/ şi cu ştergarul soarelui se şterg/ Gorunii verzi de rouă de pe fata// Atunci aş vrea şi eu să poposesc/ În cuibul tău de flacără, Rohie,/ Să ard cu toate păsările la un loc/ şi din cenuşi să smulgem o făclie". Întâlnirea ascetică, spiritualizată, cu dumnezeirea provoacă o mutaţie identitară esenţială, poetului revelându-i-se faptul că ,,singură religia, mesajul lui Isus, cuvântul lui Dumnezeu constituie un posibil «drum spre Fiinţă prin jertfa Fiinţei»"[16]

În privinţa identităţii specii literare a imnului, se poate observa că imnul reprezintă, prin conţinut, structură şi expresivitate o mărturie a concilierii dintre uman şi divin, dintre relativ şi transcendent, poezia fiind, de altfel, forma literară cea mai aptă pentru a exprima slava lui Dumnezeu: „N-avem un limbaj potrivit pentru măreția lui Dumnezeu. Mai complexă decât limbajul logic, distinctiv, limitativ, bogăția poeziei a fost întotdeauna folosită pentru a-L exprima pe Dumnezeu. Folosirea simbolurilor, în cuvinte ca și în gesturi, este foarte importantă. Nu-L putem închide într-un limbaj limitativ. El rămâne mereu inexprimabil cu exactitate. Singur limbajul poetic se apropie de Dumnezeu pentru a-l sluji exprimându-L. Poezia utilizează limbajul simbolic, analogic. Dumnezeu este ca un munte înalt. Este ca un foc: îl încălzește pe om și omul trebuie să păzească să se încălzească fără să fie mistuit. Dumnezeu este apă vie: apa făcătoare de viață. Dumnezeu este un vin: El dă beția spirituală, entuziasmul. În teologie nu ne putem lipsi de acest limbaj". [17]

Imnele bucuriei (1973) reprezintă un moment de răscruce în lirica lui Ioan Alexandru, inaugurând o etapă nouă, prin regăsirea de către poet a temelor arhetipale, între care Patria ocupă un loc privilegiat („Maica Patrie, Maica Maicilor"). *Lumină lină,* poemul cu care se deschide acest volum, este una dintre cele mai expresive creaţii de tip religios din întreaga literatură română, prin sugestia frumuseţii, a înălţării, a misterului creaţiei, a luminii şi spiritualizării jertfei: „Cine te așteaptă te iubește/ Iubindu-te nădăjduiește/ Că într-o zi lumină lină/ Vei răsări la noi deplină/ Cine primește să te creadă/ Trei oameni vor veni să-l vadă. // Lumină lină lini lumini/ Înstrăinându-i pe străini/ Lumină lină nuntă leac/ Tămăduind veac după veac/ Cel întristat și sărăcit/ Cel plâns și cel nedreptățit/ Și pelerinul însetat/ În vatra ta a înnoptat. Lumină lină leac divin/ Încununându-l pe străin/ Deasupra stinsului pământ/ Lumină lină logos sfânt". Într-un alt poem, *Lumină neapropiată*, revelatorie este întoarcerea la originaritate, recursul la mit și ritual, lumina fiind receptată ca întemeiere și legitimare a ființei: „Lumină te slăvesc și cânt/ Fără să știu de ce lumină/ Lumini tot vin și se depun/ Lumină sunt răsfrântă din lumină. // Unde sunt frații unde voi/ Eu însumi parte în lumină/ N-a mai rămas nimic din noi/ Sorbiți cu toții în lumină". Imagini ale zborului, ale plutirii, ale ascensiunii spre o altă lume, transcendentă, regăsim în poemul *Zbor curat:* „Treptat luminile s-au stins/ Și noaptea răsări fierbinte/ Și-am fost din nou răpit și dus/ Pe aripi tinere și sfinte. (...) // Fluturi de aur străbăteau/ Plăpânda mea alcătuire/ Și iar am început să plâng/ Lovit de milă și iubire. (...) // Cuvânt nu mai era - șopteau/ Doar adâncimi fără de nume/ Cu roua umbrei luminând/ Curat de dincolo de lume". Alcătuirea fragilă a poetului, supus determinaţiilor efemere ale teluricului se resoarbe în verb, în Logos, dobândind astfel un sens eliberator, privilegiat, recuperator. Sentimentul bucuriei este uneori exaltant, din această stare de ardoare rezultând un fel de ocultare a simţurilor, de punere între paranteze a senzorialităţii: „E atâta bucurie-n mine/ Că am orbit nainte de a fi/ Și cu orbirea intru în lumine. // Ce văd de demn de nevăzut/ Căci nevăzutu-n mine guvernează/ Icoana unui șarpe mort/ Cade un soare la amiază (*Trisagion*)".

Volumul *Imnele Transilvaniei* (1976) se distinge printr-o continuitate stilistică şi tematică evidentă faţă de cartea anterioară, accentul fiind şi aici plasat asupra credinţei, asupra luminii,

16 Ion Bălu, *op. cit.*, pp. 22-23.
17 Dumitru Stăniloae, M. A. Costa de Beauregard, *Mică dogmatică vorbită. Dialoguri la Cernica,* Ed. Deisis, Sibiu, 2007, pp. 174-175.

asupra imaginilor ascensionale, sau asupra ideii de patrie, semnificaţia esenţială a poemelor fiind concentrată în versul „Transilvanie sfântă, te iubesc!", printr-o derulare a imagisticii în geografia sacrală a spiritualităţii, misterului şi păcii, cu concursul unui discurs clasicizant, purificat, smerit. Spaţiul satului este recuperat prin intermediul unei viziuni ce semnalează bucuria, recunoştinţa faţă de glia străbună, faţă de căminul natal: „Cuvine-se luminii să-i aduc/ Prinos adînc de mulţumire/ Că sunt şi eu pe lume lângă ea/ Urmînd alaiul nunţii-n dănţuire". (*Bucurie*). Atmosfera de nostalgie, de recuperare a unui trecut arhetipal, a unei lumi simbolice, transfigurate, se răsfrânge şi în poemul *Casa părintească*: „Mama-i de-acum bătrână şi tata alb de tot/ Şi cumpăna fântânii-i o povară/ Când bivolii-nsetaţi şi oile se strâng/ Să fie adăpate către seară. // Dumineca măicuţa în veşmânt cernit/ Cu busuioc în mână şi într-o năframă/ Duce din bruma cât avem de grâu/ O prescură de jertfă la icoană. // Dealuri sărace, pământul Transilvan/ Sfinţit cu lacrimi şi zvântat de soare/ Un clopot stins ne cheamă luminat/ În zorii blânzi la sărbătoare." Sentimentul iubirii are, în unele poeme, reflexe ale purităţii şi senzualităţii, ale terestrului şi celestului, îngemănate precum în *Cântarea cântărilor*: „Frumoasă eşti mireasa mea frumoasă/ S-o spun curat mereu am ocolit/ Am căutat un alt potir pe lume/ Dar mai slăvit ca tine n-am găsit. (…)/ Dar mai presus de îngeri numai tu/ Mireasa mea în roba purpurie/ Cu candela în sânge aurind/ Şi-un trandafir înflăcărat în mână/ În miezul beznelor pătrund/ Să te măresc iubita mea stăpână".

Volumele publicate apoi de Ioan Alexandru sunt *Imnele Moldovei* (1980), *Imnele Ţării Româneşti* (1981), *Imnele Putnei* (1985) şi *Imnele Maramureşului* (1988), cărţi relevând o retorică a glorificării trecutului, a spaţiului natal, în strânsă conjuncţie cu meditaţia asupra propriei poetici mesianice, asupra rostului poetului în lume, asupra fascinaţiei originilor, evocarea figurilor emblematice ale istoriei oferind cititorilor nobile sugestii morale. Poetul dispune de capacitatea de a avansa „până la cămările tainice/ unde zăvorât străjuie/ Ceasul săvârşirii jertfelor" (*Imnul Carpaţilor)*, într-o încercare iniţiatică, de stirpe blagiană, de a explora teritoriul genezic al arhetipurilor, al strămoşilor, al celor care au părăsit această lume. Poetul transmite astfel un mesaj al străbunilor, perpetuând în vers tradiţii, ritualuri şi mituri ancestrale: „Dar cei ce nu mai sânt aici, strămoşii mei/ Cohortele de morţi acolo-n Transilvanii/ Ioanii milioane şi Paveli dedesubt/Lemnarii drepţi, păstorii şi mocanii/Cum să îi strig pe nume, să-i îndemn/Asta mi-e-n lume singură menire/Aducere aminte strămoşilor sărmani/Pe fiecare-n parte, eternă pomenire" (*Imnul străbunilor)*. În *Imnul Moldovei* legătura cu trecutul, cu istoria este mult mai acut resimţită, limbajul având transparenţe arhaice şi adieri de duh etic, prin care atmosfera se spiritualizează: „Cel mai ceresc pământ din neamul meu/ Şi cerul cel mai omenesc din toate/ S-a prefăcut în sânge legământ/ Fiece om şi umbră de cetate. (…)/ Coline blânde turnuri şi cetăţi/ Şi clopote la fiecare clipă/ Când vânturile trec printre stejari/ Să-ngreuie pământul cu-o aripă."

Timpul e o temă privilegiată a acestor poeme, recursul la confesiune fiind sursa esenţială care alimentează lirismul vizionar al lui Ioan Alexandru, prin evocarea străbunilor („Din sat în sat mi-am zis că voi umbla/Şi să-i întreb câţi îşi aduc aminte/Din casă-n casă şi din om în om/ Să îi ascult vorbindu-mi de părinte"), dar şi a părinţilor: „Pe dealul Transilvaniei sărac/Părinţii mei cărunţi mi se arată/Ca două stele umblă pe pământ/ Sub cerul blând de toamnă luminată". (*Părinţii).* Transilvania e ţinut ancestral, satul fiind evocat în proiecţii mitice, luminoase: „Scriu pe lumină cu lumină/ Imne senine, cum s-au scris/ Pe vremea când Adam era tovarăş/ Cu cerul sfânt în Paradis" (*Lumina).* Una dintre dimensiunile esenţiale ale poeziei imnice este retragerea în trecut, proiectarea viziunilor în istorie, Ioan Alexandru configurând astfel o dimensiune a unei durate arhetipale, prin evocarea, în portrete hieratice, descriptive, a figurilor exemplare, cvasimitice ale istoriei şi culturii noastre (Gelu, pe Horia, pa Gheorghe Şincai, pe Avram Iancu, ca şi pe Alexandru cel Bun, Bogdan Voievod, Ştefan cel Mare, Mircea cel Bătrân, Neagoe Basarab, Mihai Viteazul, Nicolae Bălcescu, Mihai Eminescu). Aceşti „slăviţi strămoşi" sunt, de fapt, prin calităţile lor arhetipale (eroism, putere, sacrificiu,

grandoare) „stâlpii treji ai aducerii-aminte", ei devenind icoane, repere, modele şi mărturii, în configurări iconografice sacrale, cu accente post-expresioniste („Toți ies din truda istovirii lor/ Zbârciți la față sfinți la căutare") sau cu dimensionări hiperbolice („Capul lui Mihai în Univers/Licăre drumul Patriei spre Mâine"). În *Imnele Moldovei* nucleul configuraţiilor simbolice este conferit de istorie, de figurile legendare ale voievozilor, de un trecut glorios, poezia devenind cântec evocator („Toate sunt aducere aminte"), al eroilor şi celor mulţi („Vrednici cu toți de-a dreptul în altar/ Rostiți pe nume lângă sfânta masă" sau "Pomenește-i Doamne pe străbuni/ Pe-adormiții întru fericire/Voievozi alături de țărani/ În aceeași tainică oștire").

Evocarea lui Ștefan cel Mare se regăseşte în centrul acestor „imne" ale Moldovei, fiind consemnate bătălii, fapte glorioase, jertfe, locuri cu ecou istoric (Vaslui, Războieni, Dumbrava Roșie, Valea Albă), portretul domnitorului având dimensiuni ale sublimului („Și la Suceava pârcălabii-n porți/Primesc pe câmpul socotit dreptate/ Mărunt de stat un voievod rănit/Pe calul alb să intre în cetate"). Pentru Ioan Alexandru istoria presupune sacrificiu, edificare prin jertfă („Un neam înseamnă jertfă pe pământ"), în timp ce poezia rescrie într-o expunere anamnetică aceste jertfe repetate („Moldova calcă altfel pe sub nori/ De când e țărna-aducere aminte"), transformate în revelaţie, îndemn şi energie mobilizatoare: „Și-i mult prea greu să fim urniți de-aici/ Cu munți și văi în ceruri printre stele/ Cu Voroneț cu tot ne-am împlântat/ Și n-ai cu ce ne smulge dintre ele". Foarte puternic este, în *Imne,* sentimentul patriei, ataşamentul faţă de părinţi, „columne de aur" care susţin edificiul patriei („Nu-i patrie unde nu sunt părinți"). Patria, „plămânul de aducere aminte" e susţinută şi de jertfa unor domnitori precum Constantin Brâncoveanu („La Hurezi și eu decapitat/Țin pe umeri focul mărturie") și a celor patru fii ai săi, peste care „vremea nu mai trece", eternizaţi prin sacrificiul suprem: „Brâncoveanu a scăpat de vămi/ Cu copiii dincolo de moarte". Poetul lansează chiar o promisiune cu iz de blestem şi de angajament pentru reliefarea idealului naţional şi a acestui exemplu suprem de jertfire: „Sece carnea mea de pe pământ/ Putrezească sufletul în mine/De voi rușina credința ta/ Brâncovene frate Constantine". Poet mesianic, ce îşi asumă misiunea de a învăţa, prin pildele trecutului, generaţiile prezentului despre lecţiile şi valorile eterne ale patriei, Ioan Alexandru relevă însemnătatea acestui dialog peren şi esenţial dintre trecut, prezent şi viitor, prin asumarea modelelor arhetipale ca garanţie a unui viitor luminos. Poezia imniferă are, cum s-a observat, şi reflexe filocalice, prin îndemnul la bună credinţă şi la asumarea însemnelor credinţei creştine, ale spiritualităţii noastre.

Într-un articol cu alură autobiografică, Ioan Alexandru îşi argumentează rădăcinile mitice, istorice şi etnice ale lirismului prin amprenta revelatorie a matricii spaţio-temporale, dar şi prin reflexele genealogiei: „Tata a și ajuns peste păduri la iubita inimii lui abia trecută de patrusprezece ani, Valeria, dar acum ca feciorul lui Ionul Tătarul nu al Vasilichii Diacului cel cu șapte feciori. La câteva luni tânărul s-a eliberat și înainte de lăsatul secului, în ultima Duminică, a avut loc nunta. Mama a venit în satul meu de Sfinții Arhangheli cu un braț de crizanteme ca mireasă și a fost cununată în biserica satului nostru în fața celor veniți din satul ei natal și a nuntașilor. (…). La scurtă vreme s-a născut fratele meu, Dorin, apoi o fată, Maria, moartă curînd, apoi, în patruzeci și unu, de Crăciun, mama fiind istovită de atâta lucru și colindători, am venit și eu pe lume, apoi o soră, Maria, mai târzior." Conştiinţa unei origini ţărăneşti se conjugă, în versul lui Ioan Alexandru, cu reverberaţiile apartenenţei la credinţa creştină, mărturisită adesea, cu consecvenţă şi ardoare, căci amintirea casei părinteşti se împleteşte cu armonia şi evlavia colindelor, perene dovezi ale statorniciei, luminii, sacralităţii: „Mama bătrână nu știa carte dar cunoștea în rest toată rânduiala liturgică, toate colindele, toată scriptura scrisă și nescrisă a Fiului Frumos, acelui ce-i odihnea și înălța și dă un sens și vieții ei de țărancă transilvană fără copii într-un sat cât o lacrimă de pe fața pământului. Colindele mamii bătrâne vorbeau despre nouă patriarhii, de clopotele de aur ale

Bizanţului, e biserici de o negrăită frumuseţe, de Frica Maicii cu Pruncul, de omorârea pruncilor, de îngustimea punţii raiului ca şi firul părului, de cunună de spini…."

Aura tradiţiilor şi a riturilor, magia copilăriei se îmbină cu făpturile din ograda casei părinteşti: „Dintre toate făpturile casei noastre care m-a atras cel mai mult, pe lângă care am crescut şi din care mi-am făcut cel mai apropiat prieten al copilăriei a fost calul, cîrlogul nostru ce a crescut cu mine de mic. Eram foarte mic când mama lui, iapa Doina, l-a adus pe lume şi am crescut cu acest mânz de o vârstă cu mine şi mi-a fost cel mai scump sufletului dintre toate vietăţile satului nostru şi ale casei noastre (…). Dar pot spune că mi-a fost calul, mînzuţul pe care l-am adus în casă iarna, ca şi pe mieluţ, că mi-a fost el mai scump inimii decât mielul? El, mielul, era al inimii, al lacrimii, al ploilor, şi al jertfei, al durerii. (…) Mânzul însă era altceva, era viaţa ce creşte, avântul şi eleganţa şi fericirea de a fi pe pământ, uşor ca vântul cu coama şi copite duduind pământul, uşor de încălecat, hai cu mine şi nu-mi pierde urma în codrul fără margini!"

Naşterea unui mânz este redată într-o poezie în proiecţie mitic-sacrală, având analogii cu geneza lumii: „Sunt într-un pod de şură pe un fin de an,/ Cu mâinile sub cap încrucişate./ Îmi curg prin minte amintiri noian/ Şi treburile lumii destul de complicate./ Puiul acela – mânzul – cu umedul lui bot,/ Cu coama lui măruntă şi nările subţiri,/ Când năvăli-n lumină mă-nfiorai de tot/ Şi fată-mi era numai crispatele priviri./ Se ridicase mânzul – întâi pe un genunchi,/ Apoi pe celălalt, pe o copită./ Şi dintr-o dată lumea din haos se-nchega/ Şi-şi părăsea pământul întâia lui clipită./ Văzduhul era negru, căci mânzul era făt/ Dar presimţea lumina cum dă în el năvală,/ Şi arborii pădurii din depărtare, hăt,/ Îi frământau auzul trăsnind pe verticală;/ Râuri veneau în goană cu străluciri de stea/ Şi vânturi cu miresme de ierburi necosite,/ Şi dintre toate-acestea mai iute de-afirmă,/ Pământul – el vorbea cu mânzul prin copite." Într-un poem intitulat *Ascensiune*, metafora scării spre cer este relevată prin acelaşi contrast între terestru şi înalt: „De-atîtea ceruri unde aş putea scăpa/ Ori încotro se ţin de noi aproape/ Pământul e un sunet ce-a rămas/ După columba tremurînd pe ape".

Lirica religioasă a lui Ioan Alexandru este destul de dificil de apreciat şi de comentat, ea remarcându-se înainte de toate prin sinceritatea dicţiunii, prin înălţimea verbului, prin elevaţia spirituală, căci „forţa lui Ioan Alexandru vine din transfigurarea şi dilatarea hiperbolică a unei realităţi circumscrise în timp şi spaţiu"[18]. Poezia religioasă are valenţe iniţiatice, mărturisitoare, detaşându-se prin retorica patosului, prin limpezime şi apelul la lumină ca expresie a credinţei autentice şi a întrupării logosului în înălţimi spirituale, căci, o spune poetul foarte limpede, „cunoaşterea este izvorul bucuriei", din cunoaştere şi din iubire reclădindu-se edificiul luminos al fiinţei.

BIBLIOGRAPHY

Ion Bălu, *Ioan Alexandru - monografie,* Editura Aula, Braşov, 2001, Iulian Boldea, *Spiritualitatea ca vitalism*, în revista „Apostrof", nr. 11, 2020; Iulian Boldea, *Ioan Alexandru - between Vitalism and Spirituality*, în vol. Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru Buda (Ed), *Paths of Communication in Postmodernity*, Arhipelag XXI Press, Târgu Mureş, 2020; Mircea Braga, *Când sensul acoperă semnul*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985; Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987; Al. Cistelecan, *Top ten*, Editura Dacia, Cluj-Napoza, 2000; Constantin Coroiu, *Dialog în actualitate*, Editura Junimea, 1985; Dan Cristea, *Faptul de a scrie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980; Gheorghe Grigurcu, *Poeţi români de azi,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979; Mircea Iorgulescu, *Prezent*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985; Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii romane*, II, Editura Iriana, Bucureşti, 1995; Marin Mincu, *Poezie şi*

18 M. Niţescu, *Poeţi contemporani,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 140.

generație, Editura Eminescu, București, 1975; M. Nițescu, *Poeți contemporani,* Editura Cartea Românească, București, 1978; I. Negoițescu, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994; Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană,* Editura Cartea Românească, 1985; Ion Pop, *Poezia unei generații*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973; Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978, Dorin Ștefănescu, *Poetică fenomenologică,* Editura Institutul European, Iași, 2015; Alex. Ștefănescu, *Dialog în bibliotecă*, Editura Eminescu, București, 1984; Mircea Tomuș, *Mișcarea literară*, București, Editura Eminescu, 1981; *Dicționarul scriitorilor români, coordonatori* (coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), A-C, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

ALEXEY REMIZOV: THE MEMORY FLOW OR THE LIFE IN THE "KNOTS AND TURNS"

Axinia Crasovschi
Prof., PhD, University of Bucharest

Abstract: The study analyzes the autobiographical book of the Russian emigrant writer Alexey Remizov, where the call to memory is made in a unique way, formulated right from the title: "With Trimmed Eyes", and pointed out in the subtitle ("the Book of Knots and Swirls of my Memory"). This statement refers directly to the author's congenital myopia, which is revealed in the book as a fundamental experience, a key part of the author's destiny. The focus on the close detail to the detriment of the overall perspective, inaccessible to a person with myopia, confers specificity to the whole book, which restores a destiny from small episodes, described by means of a refined baroque of details.
"Knots and swirls" are the terms that provide the "methodology" of the author's work, as well as the logic of the book's configuration. Preserving the structure of the "net" of memories, Remizov's text does not follow a single, linear narrative thread, but consists of a fabric of multiple threads and circular "meshes", each chapter being independent and thus giving the opportunity to be read either separately or along with others.

Keywords: Remizov, memory flow, lost heaven

Scriitor rus modernist, apropiat de cercurile simboliste din Veacul de argint al culturii ruse, desenator, pictor și caligraf, Alexei Remizov și-a construit un loc aparte în literatura și memoria culturală rusă. Pasionat colecționar al „lumilor complementare" caracteristice legendelor populare, spiritualității tradiționale (și mai puțin tradiționale) ortodoxe și ocultismului modern, el a trăit simultan un adevărat caleidoscop de lumi exterioare și interioare în care legenda, ficțiunea și visul se prelungeau în realitatea imediată, iar realitatea imediată se hrănea din imaginație, viziune și vis, fiind filtrată de ele. Arta pentru el era o experiență totală și, după cum singur recunoștea, pictura, caligrafia, literatura și trăirea intensă, în cheie mistică, a percepțiilor cotidiene, a imaginilor, sunetelor, parfumurilor și a fiecărei clipe, se articulau într-un continuum experiențial.
Obișnuit cu greul încă din copilărie, cu factorii externi, de familie, defavorabili dezvoltării armonioase, ambiguitatea situației în care s-a aflat după despărțirea părinților săi[1], amplificați prin deficiențele fizice (miopia, descoperită abia la vârsta de 14 ani, și trauma nasului spart încă de la vârsta de doi ani), toate acestea i-au creat un complex de inferioritate care, în anii adolescenței sale, s-a transformat în conștiința că ar fi „însemnat". Deseori neînțeles și alungat, Alexei Remizov se simte ca un ciob sărit dintr-o altă lume pe care va încerca toată

1 Pe linie maternă, aparținea unui neam care s-a remarcat prin spirit intreprinzător ce le-a permis în doar două generații să parcurgă drumul de la iobagi la fabricanți, cu un interes special pentru cultură. Bunicul viitorului scriitor, terminând școala bisericească, a învățat singur limba franceză, iar pe cei șase copii ai săi i-a dat la școli cu predare în limbile franceză și germană. Unchiul lui Remizov era cunoscut nu doar ca un mare industriaș, fondatorul și liderul Băncii Comerciale din Moscova, dar și ca istoric, autor al unor tratate științifice importante, cercetător și colecționar de vechituri valoroase. După despărțirea părinților, Alexei s-a întors cu mama sa la casa părintească a acesteia, unde au ocupat locul unor rude sărace, întreținute de frații ei.

viața s-o recompună prin construirea propriului mit [2]. Neliniștile existențiale ale scriitorului, temerile lui față de întorsăturile neașteptate ale vieții, s-au acutizat odată cu cataclismele istorice la care a fost martor în țara sa, iar apoi, prin statutul de emigrant. Astfel, laitmotivul vieții și operei lui Remizov se conturează în ideea înstrăinării omului, a negăsirii propriului loc, a omului dezrădăcinat și respins.

Emigrat în 1921, el a trăit primii doi ani la Berlin, după care s-a alăturat comunității emigranților ruși din Paris, unde, în ciuda dificultăților materiale, a avut o activitate literară foarte rodnică, publicând patruzeci și cinci de cărți. La fel ca în scrierile sale de până la emigrație, temele abordate în aceste creații se axau pe aspecte din propria sa existență și din viețile sfinților, autorul fiind mereu preocupat de destinul Rusiei cu încercările sale, de mentalitatea rusă reflectată în limba operelor auctoriale, în credința populară și în mitologia apocrifelor.

Așa cum îi va mărturisi mai târziu prietenei și biografei sale N. Kondreanskaia, «Эти книги для меня огнедышащие. Они сожгли мою душу.»[3]

Volumul *Cu ochii mijiți. Cartea nodurilor și cotiturilor memoriei mele*, scris între anii 1933 și 1946, dar publicat abia în 1951, reînvie imagini din copilăria și adolescența autorului, precum și alte experiențe de viață pe care acesta „nu le poate uita". Cu toate acestea, e dificil de pus această scriere în categoria obișnuită a operelor literare autobiografice. Cartea, la granița dintre memorii, jurnal și *Bildungsroman,* este o formă de rememorare a unei întregi experiențe de viață și ilustrează, după cum sublinia A. M. Graceva, „multitudinea de lumi" în care a trăit, simultan, autorul: „Ремизовское произведение – это книга о множественности миров, в которых расположены события, люди, существа и предметы, которых помнит и любит автор"[4].

Este vorba despre o experiență integrală, umană, memorială și literar-artistică, în care sunt întrețesute cu măiestrie descrieri, impresii, sentimente, evocări ale unor personalități, pasaje și concepte literare. Încercând să explice aici misterul propriei creații, autorul face apel la memorie într-un mod inedit, formulat chiar din titlu și punctat în subtitlu, condensând astfel, ca sens și sugestie, conținutul și stilul întregii cărți. Folosirea cazului instrumental în formularea titlului – *Подстриженными глазами* – sugerează dinamismul, acțiunea prin intermediul „instrumentului" desemnat: *ochii mijiți*, „privirea" marcată de miopie, pe de o parte, sau atenția permanentă, concentrată și încordată, pe de altă parte, iar prin extensie, viața tensionată. Într-un anume sens, formularea este restrictivă, metonimică, făcând apel doar la ochi ca instrument de acces spre experiență. Metaforic însă, „ochii" sunt cei ai privirii interioare, iar pluralul trimite la amintita perspectivă caleidoscopică și la *multitudinea de lumi* (*ochii* „fizici" sunt, desigur, doi, dar *ochii* spirituali pot fi nenumărați, precum cei ai îngerilor din viziunea lui Isaia).

Trimiterea directă la miopia congenitală a autorului – „ochii mijiți" sau „tunși", în traducere *ad literam* – se dezvăluie în carte a fi o experiență fundamentală, constitutivă a destinului acestuia.

Ritmul pe care relatarea îl urmează este cel interior, al fluxului memoriei, cu conexiunile ei profund subiective, căruia îi este subordonat întregul fir narativ. De aceea, în cele de mai jos

2 Copilăria și adolescența viitorului scriitor au fost marcate de o mare pasiune pentru muzică, desen și teatru. Însă miopia nu i-a permis să-și însușească tainele pianului cum ar fi vrut, iar desenele lui erau percepute ca niște caricaturi, ceea ce a dus la excluderea sa din Școala de pictură, sculptură și arhitectură. Viziunea asupra lumii prin „ochii mijiți" va genera o fantezie debordantă. Astfel, jocul și masca devin la el din fragedă copilărie o a doua ipostază a vieții și operei sale.

3 Aceste cărți pentru mine respiră foc, ele mi-au ars sufletul

4„Creația remizoviană este o carte despre o multitudine de lumi în care se află evenimente, oameni, ființe și obiecte pe care autorul le ține minte și le iubește." (traducerea ne aparține) Vezi, A. M. Graceva, *„Множественность миров в книге А. Ремизова «Подстриженными глазами»",* în *Remizov*, pp. 528-529, *online la:* http://rvb.ru/remizov/ss10/03article/08_gracheva.htm.

ne vom mărgini la a evoca doar câteva dintre dimensiunile acestei opere caleidoscopice, renunțând la orice pretenție de exhaustivitate.

Concentrarea pe detaliul apropiat în defavoarea perspectivei vaste, de ansamblu, inaccesibile miopului, imprimă întregului volum un specific aparte, care recompune un destin din mici episoade descrise în spiritul unui baroc rafinat al detaliilor.

Subtitlul volumului, *Cartea nodurilor și cotiturilor memoriei mele* (*Книга узлы и закруты моей памяти*), dezvoltă și aprofundează, meditativ, formularea originală – și provocatoare – a titlului. Fiecare cuvânt, cântărit, „înflorește" într-un palimpsest de semnificații. „Cartea" pare a fi un termen superfluu, căci evident este vorba, în sensul comun, despre o carte, dar termenul trimite atât la textul biblic (*Cartea Facerii, Cartea Psalmilor*), cât și la literatura bisericească și, în general, la literatura rusă veche, organizată în „cărți" ordonate într-o logică spirituală și substructurată în paragrafe („capete", după cum le spun traducerile românești mai vechi) – structură pe care o urmează și scrierea lui Remizov. Termenul „carte" introduce așadar o atmosferă de ritual și ecouri ale literaturii medievale pentru care scriitorul a avut mereu un interes special.

„Nodurile și cotiturile", specificate în subtitlu, sunt termenii care oferă „metodologia" de lucru a autorului, precum și logica organizării cărții, și sunt explicitați în capitolul introductiv omonim, programatic: «В человеческой памяти есть узлы и закруты, и в этих узлах-закрутах „жизнь" человека, и узлы эти на всю жизнь. Пока жив человек. […] Узлы сопровождают человека по путям жизни: вдруг вспомнишь или вдруг приснится: в снах ведь не одна только путаница жизни [...], но и глубокие, из глуби выходящие, воспоминания. [...] такая книга будет о том, „чего не могу позабыть" »[5].

Astfel, memoria este pentru Remizov un „năvod" constitutiv al experienței umane. „Nodurile" definesc momentele, personajele, experiențele fixate, „înnodate" în memorie, „cotiturile" – modul în care acestea au jalonat cursul vieții sale. Observăm că imaginea este foarte plastică, provocând cititorului inevitabile asocieri cu desenele „condensate" ale autorului, cu caligrafia, cu abrevierile folosite în scrierea rusă veche, și nu în ultimul rând, cu acele semne, numite „kriuki", ale cântării psalmice (знаменный распев).

„Memoria" este, desigur, conținutul definitoriu al unei cărți autobiografice și totodată „una dintre temele axiale în edificarea conștiinței artistice a lui Remizov"[6]. Cuvintele asociate memoriei sunt presărate pretutindeni în volum: conceptul ca atare apare de 132 de ori, „uitarea" (declinată la negativ ca neuitare) – de 62 de ori, iar verbele amintirii – de alte 121 de ori. Prin introducerea, aparent superfluă, a pronumelui posesiv în titlu, scriitorul subliniază caracterul personal, subiectiv și asumat ca atare al experienței descrise. Insistența asupra posesivului dă cititorului, retrospectiv, o nouă cheie: structura titlului conține o trimitere ascunsă la „Viața" (*Житие*) „scrisă de el însuși" (*им самим написанное*) a personajului-cheie cu care autorul se autoidentifică în plan literar, biografic și spiritual – Protopopul Avvakum[7].

Cartea lui Remizov este structurată în 40 de capitole: un prolog cu funcție programatică și 39 de tablouri (unele cuprinzând mai multe scene). Ordinea capitolelor este formal cronologică, dar autorul intercalează experiențe din arest, cu scene și amintiri din viața sa la Paris. Chiar și numărul capitolelor este unul rotund, semnificativ (și nu-l putem „suspecta" pe Remizov de

5 „În memoria omului există noduri și cotituri și în aceste noduri-cotituri constă viața omului, și nodurile acestea sunt pe viață. Cât timp trăiește omul. […] Nodurile însoțesc omul pe căile vieții: îți amintești dintrodată sau visezi dintrodată: căci în vise nu apare doar confuzia vieții […], ci și amintirile profunde, ieșind din adâncurile omului. […] o astfel de carte va fi *despre lucrurile pe care nu le pot uita*", Vezi în Remizov A.M., *Sobranie sochineniy*, Moscova: Russkaya kniga, 2000-2003, p. 4.

6 A.M. Graceva, *op.cit.*, p. 530.

7 Această fascinație pentru stilul literar al „Vieților" și-a regăsit astăzi ecoul în romanul „Laur" al lui Evgheni Vodolazkin, explicit formulată ca o „Житие". În ultimul său roman, „Aviatorul", autorul trimite, de altfel, la Remizov, oferind eroului său o experiență similară cu „apariția" lui Blok descrisă de Remizov în cartea analizată aici.

inocență în alegerea structurii cărții sale): 39 este alcătuit din alăturarea a două numere „treimice", iar 40 este un număr desăvârșit și este, în tradiția ortodoxă, durata Postului Mare, a intervalului dintre *Înviere* și *Înălțare* și, nu în ultimul rând, este „sorocul" pomenirii morților – un „soroc" al memoriei.

Titlurile capitolelor, toate scurte – cele mai multe formate dintr-un singur cuvânt sau concept –, ilustrează elementul central al experienței descrise cu caligrafică atenție la detalii: „Să fie cu noroc", „Primele povești", „Caligrafia", „Culorile" „Nicolas", „China", „Muzicant", „Frizer", „Cartea", „Ucigașul", „Ce rușine!", „Diapazonul", „Ziua fericită", „Englezul", „Floarea albastră", „Călugărașul pitic", „Sărmanul Yorick", „Albă-ca-Zăpada" etc. Toate sunt fie etape ale vieții, întâlniri cu un personaj-cheie, experiențe care l-au marcat pe autor, fie elemente de inspirație literară.

Ceea ce fascinează în scrierea lui Remizov este modul în care el își recompune fiecare „categorie" a experienței din mai multe elemente legate între ele, formând fiecare câte un complicat „nod" al experienței și memoriei. De pildă, atunci când vorbește despre pasiunea și vocația sa pentru muzică, el evocă succesiv mai multe experiențe: mai întâi, o tainică „muzicalitate interioară" („пелось не только во мне, а и вокруг — от звезды до камня; весь мир, живой и мертвый, пронизан был звуком: там, где был свет и цвело, там звенело"[8]), apoi, în succesiune rapidă: ascultarea și învățarea cântării bisericești, psalmodierea împreună cu întreaga familie, poveștile despre operă și cântăreții de operă, experimentele cu instrumentele muzicale, vuietul sonor al vântului și, în sfârșit, experiența directă a concertelor de muzică clasică, unde vocile profunde ale bașilor ajungeau să însuflețească obiectele înconjurătoare.

Temele centrale ale cărții sunt: memoria; vârstele omului, mai ales, copilăria și adolescența, cu experiențele lor formatoare, și nostalgia *Paradisului pierdut*[9] în mod repetat; imaginea Moscovei ca nucleu al acestui Paradis al copilăriei și, respectiv, a Petersburgului ca loc prin excelență al efervescenței literare; condiția omului rus, mai ales, a omului creator, cu elementele din care este compusă identitatea rusă; și, mereu mai apăsat și mai emfatic, Rusia – Rusia în toată complexitatea și diversitatea ei prerevoluționară, Rusia ca patrie pierdută definitiv, ca un „acasă" de neregăsit, Rusia revoluționară în deplina ei tragedie. În fond, nostalgia Paradisului pierdut și această lipsită de echivoc declarație de dragoste față de Rusia amintirilor sale sunt teme predilecte ale literaturii emigrației ruse, mai ales a celei din generația vârstnică a primului val, care apucase să trăiască în lumea cu totul aparte „de dinainte".

Pentru a recrea experiența trecerii, prin experiențe inițiatice – de la vârsta copilăriei la cea a maturității mai ales spirituale –, Remizov introduce o multitudine de **motive** care acoperă deopotrivă paleta experiențelor senzoriale (clopotele, slujba din noaptea de Paște, incendiul, culorile etc.), spiritual-magice și mistice (mănăstirea, călugărul, cărțile și muzica bisericească; visul și vedenia; cititul în cărți; sfinți, magi, pustnici tibetani și ocultiști) și motive literar-folclorice (piticul; floarea albastră etc.).

Personajele remizoviene sunt colorate și foarte diverse: de la figurile familiare ale doicii, fraților, dascălilor, membrilor familiei, țăranilor, muncitorilor, negustorilor, chinezilor și până la diferitele personaje ale vieții literare contemporane scriitorului. Întâlnim în paginile sale și figuri de autori – Gogol, Pușkin, îndrăgitul Leskov, Tolstoi –, și chiar „apariții" ale acestora cum ar fi, de pildă, în vedenia „întâlnirii" cu Aleksandr Blok, sau sfinți, precum Sf. Ioan de Kronstadt, în imaginea unei întâlniri aparent ratate. Alături de personajele reale „coabitează"

8 „Cântarea răsuna nu doar înlăuntrul meu, ci și în jurul meu, începând cu stelele și terminând cu pietrele; întreaga lume, vie și moartă, era străbătută de sunete: oriunde străbătea lumina și lucrurile înfloreau, acolo lucrurile și răsunau", în Remizov A.M., *Op. cit*., p. 80.

9 *Paradisul* sau *Raiul pierdut* este un leitmotiv al majorității operelor scrise de autorii ruși din primul val al emigrației, survenite ca urmare a căderii Imperiului țarist și apariției Uniunii Sovietice.

și personaje misterioase: „Nicolas” – maestrul-vedenie, „călugărașul-pitic”, „Albă-ca-Zăpada”, despre care nu știm dacă e o închipuire sau apariția tainică a primei iubiri.

Laitmotivul „Și oare cum aș putea uita” („Разве могу я забыть...”), multiplicat în succesiune rapidă în capitolul programatic și reluat apoi, cu mici modulații, în alte capitole, punctează incantatoriu momentele-cheie ale volumului.

Cartea este scrisă, desigur, la persoana întâi, dar, după cum observă A.M. Graceva, „eul” povestitorului apare în text în mai multe ipostaze care se împletesc și se îmbină una în cealaltă, de la „eul” în plin proces de formare al pruncului, copilului, adolescentului, la ipostaza târzie a emigrantului și la eul auctorial, plasat undeva deasupra experiențelor relatate[10]. Putem observa însă că, în perspectiva microscopică a lui Remizov însuși, acest „eu” în formare se poate separa într-o înlănțuire de „euri” diferite. Din această perspectivă, demnă de luat în seamă este analiza cercetătoarei N.A. Nagornaia, care a remarcat că fiecare „nod” al memoriei este o experiență completă, circulară, închisă, iar după fiecare „cotitură” apare un *eu* nou, ca o verigă nouă, strâns legată și totuși complet diferită de cealaltă, imaginile în cheie „macro” și „micro” îmbinându-se firesc.[11] În tonalitatea sa caracteristică, melancolică, Remizov descrie astfel modul în care *eul-personaj* trăiește fiecare experiență ca pe una inițiatică, la finalul căreia destinul personajului-autor se schimbă, iar acesta, purtat ca de o mână nevăzută, o ia mereu de la început, într-o înlănțuire nesfârșită: «Всё у меня начинается хорошо: „жил-был” и вдруг потеря и на какой-то срок разорение, как пропал. И тут какие-то волшебные силы подымают меня и выводят на свет. Чтобы, в свою очередь, всё отняв, погрузить во мрак.»[12]

Păstrând structura „năvodului” amintirilor, textul lui Remizov nu urmează un fir narativ unic, linear, ci se constituie într-o țesătură de fire multiple și de „ochiuri” circulare, fiecare din cele patruzeci de capitole, cum menționam mai sus, fiind de sine stătător, putând fi citit separat sau împreună cu altele, legătura făcându-se doar prin personajul principal. Povestea vieții lui Alexei Remizov se constituie într-o adevărată analiză a psihologiei creației: ea marchează treptele devenirii scriitorului începând din anii copilăriei, cu relevarea influenței fatidice a „casei reci” asupra sufletului acestuia, a singurătății și disconfortului spiritual. Este povestea unui băiat neglijat, neînțeles, nefericit, care însă a evoluat într-un artist ce și-a transformat propriile necazuri în material de creație. Încă în 1913, într-unul din articolele sale dedicate operei remizoviene timpurii, criticul Kornei Ciukovski remarca faptul că scriitorul „și-a înălțat rănile la rang de lege”.[13]

Remizov își reconstituie, așadar, în primul rând, destinul propriu. Mai întâi, evocă apartenența sa la o familie care îmbina spiritul practic negustoresc cu pasiunea pentru aventură, pentru „nonconformism”, pentru artă și literatură, dar și pentru spiritualitate, atât sub forma ei ortodoxă dominantă, cât, mai ales, pentru cea de tip ex-centric: cultura staroveră și mișcările religioase harismatice desprinse din aceasta (precum cea a hlîștilor), dar fără a uita practicile oculte moderne (cititul în cărți, tarotul).

Autorul își recompune „legenda propriei vieți”[14] și din caleidoscopul percepțiilor care se adună și „curg” firesc una într-alta: el insistă asupra continuității și inseparabilității

10 A.M. Graceva, *Op.cit*., p. 534.

11 N.A. Nagornaia *Pamyat o detstve v avtobiograficheskoy knige A.M. Remizova „Podstrizhennymi glazami”*, în **vol. de comunicări șt. *Mir detstva v russkom zarubezhie: III Kulturologicheskie chteniya «Russkoe zarubezhie veka XX» (Moskva, 25-27 marta 2009 g.),* coord. I.Yu. Belyakova, Moscova: Casa-muzeu „M. Tsvetaeva”, 2011,** p. 278.

12 „La mine, totul începe bine: *A fost odată ca niciodată* – și, dintrodată, intervine pierderea și, pentru un timp, falimentul, parcă mă scufund. Dar niște forțe magice mă ridică și mă scot la lumină. Pentru ca, la rândul lor, luându-mi totul, să mă cufunde în întuneric”, în Remizov A.M., *Op. cit*., p. 160

13 K. Ciukovski, *Ranniy Remizov*, în *Ciukovski K., Sobranie Sochineniy v 6 tomah*, Vol.6, Moscova, 1969, p. 317

14 N.A. Nagornaia, *op.cit*., p. 279

senzațiilor: percepții auditive, vizuale, olfactive, tactile merg împreună și se completează pentru a revela melodicitatea existenței: clopotele mănăstirii Sfântului Andronik, imaginile bisericilor și clădirilor Moscovei, pregnanța „muzicală" a culorilor, textura luminoasă a lucrurilor, mirosurile care însoțesc amintirile reușesc totuși să confere experienței copilului și apoi adolescentului Remizov o aură magică, de permanent mister („волшебность").

Povestitorul împrumută pentru sine trăsăturile romantice ale geniului și melancoliei: prunc născut „cu căiță" în noaptea de Sânziene, aparent, sub o stea norocoasă, menit, așadar, să fie fericit și să aducă fericire celorlalți. Fiindu-i căița „furată" de o bătrână misterioasă, el vede lumea altfel decât ceilalți, pe de o parte, în detalii foarte mărunte, și, pe de altă parte, cu o estompare a contururilor realității care vor da naștere caracteristicilor conceptului de *испредметные*, „ieșite din obiect", ale „aurei" misterioase a realității și a oamenilor pe care doar el pare să fie capabil să o distingă:

«Если пристально вглядываться в какой-нибудь предмет, то этот предмет или фигура начинает оживать, вот что я заметил: из него как будто что-то выползает, и весь он движется. Я рисовал этих движущихся „испредметных" — с натуры.»[15]

Miopia este, de altfel, pentru Remizov o experiență mistică. Trăind în lumea contururilor vagi, a imaginilor dublate și înconjurate de o aură misterioasă, percepe descoperirea condiției lui și „tratarea" ei (ochelarii) ca pe o dureroasă „dezvrăjire" a lumii înconjurătoare, văduvită de misterul ei și „închisă" în cele trei dimensiuni:

«И когда я надел очки, все переменилось: как по волшебству, я вдруг очнулся и уж совсем в другом мире. Все стало таким мелким, бесцветным и беззвучным — сжалось, поблекло и онемело; оформилось и разгородилось»[16].

Acest gol avea să fie cândva umplut de cărți, de povești și de legende. Trăirea în „legendă" și recunoașterea „legitimității" ei ca lume complementară este, de altfel, pentru el un criteriu important al atractivității unui scriitor, după cum am arătat mai sus. Remizov se raportează la propriul destin cu o ambivalență care nu e lipsită de o urmă de cabotinism. Când declamă: „Вы, неразлучные мои спутники, боль и бедность…"[17], el nu se referă neapărat la experiențele sale personale, cât la cele cu care vine în contact și de pe urma cărora „pătimește" indirect, prin autoidentificare sau prin impactul pe care trăirile și experiențele altora îl au asupra sa.

„Năvodul" memoriei din cartea lui Remizov este alcătuit din fire împletite: destinul personal al autorului, cu multiplicitatea lui de lumi interioare se întrepătrunde cu destinul Moscovei și, în fond, cu cel al Rusiei întregi. În tema lumilor personale multiple sunt „țesute" – muzical și ritmat – temele copilăriei pierdute, ale rupturilor traumatice, tema Rusiei – și, prin urmare, a identității – pierdute, fracturate, teme specifice unui autor din emigrație trecut prin trauma Revoluției bolșevice și apoi a ruperii de o patrie în care nu se mai recunoștea.

Unicitatea lui Remizov stă însă în această experiență integrală, plurivalentă a lumii, deopotrivă în planul evenimențial, în cel al percepțiilor senzoriale și extrasenzoriale, al conștiinței literare și al căutării spirituale. Autorul care, prin anamneză, propune o redescifrare a rosturilor și destinului său în lume, sfârșește prin a se întoarce la origini și regăsește, circular, mărcile emblematice ale destinului și caracterului său în chiar datele inițiale ale construcției sale identitare: nașterea norocoasă „irosită" și miopia ca deschidere spre altă lume și, totodată, ca permanentă vulnerabilitate:

„И я понял: я родился в счастливой «сорочке», бабка украла «сорочку», да не сберегла себе на счастье, она сожгла мою шкурку. Я как сказочная лягушка, как лебедь, у которых тоже сожгли их

15 „Dacă te uiți cu insistență la un obiect, atunci acel obiect sau siluetă începe să prindă viață. Iată ce am observat eu: din el parcă începe să iasă târâș ceva, și se mișcă totul. Eu desenam aceste lucruri mișcătoare *ieșite din obiecte* – după natură." Remizov, p. 48

16 „Și când mi-am pus ochelari, totul s-a schimbat: ca prin farmec, m-am trezit dintrodată în cu totul altă lume. Totul a devenit atât de mărunt, de lipsit de culoare și de tăcut – totul s-a strâns, și-a pierdut strălucirea, a devenit mut; lucrurile au căpătat contur și s-au delimitat." Remizov, p. 60.

17 „boală și nenorocire, voi, însoțitoarele mele de nedespărțit...", Remizov, p. 7.

шкурку, — вернуться в тот мир мне заказано до срока. Я принужден оставаться среди людей беззащитный. Какая неверная доля! И мое счастье — горькое счастье."[18]

Titlul cărții a provocat nedumerire în rândul contemporanilor săi, iar autorul îl explică astfel prietenei și biografei sale, N. Kondrianskaia: «глаза даются по душе человека. Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звёзд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено. Для подстриженных глаз нет пустоты. «Подстриженные глаза» ещё означает мир кувырком, эвклидовы аксиомы нарушены, из трёх измерений переход к четырём. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубь чёрной завязи жизни.»[19]

BIBLIOGRAPHY

Remizov A.M., *Sobranie sochineniy,* Moscova: Russkaya kniga, 2000-2003.
Ciukovski K., Sobranie sochineniy v 6 tomah, Vol.6, Moscova, 1969.
Friedman, Julia, *Beyond Symbolism and Surrealism. Alexey Remizov's Synthetic Art*, Evanston, Îl, Northwestern University Press, 2010.
Istoriya literaturî russkogo zarubezhiya (1920-e – nachalo 1990-x гг.)/ sub red. A.P. Avramenko, Moscova: Академicheskiy proekt; Alma Mater, 2011.
Istoriya russkoy literatury XX-go veka / colectiv de autori, coord. L.F. Alekseeva, Moscova: Vîsshaya shkola, 2005
Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya Seriya. Jurnalistika. 2018
Literatura russkogo zarubezhiya (1920-1990)/ sub red. A.I. Smirnova, Moscova: Flinta: Nauka, 2006
Mir detstva v russkom zarubezhii: III Kulturologicheskie chteniya «Russkoe zarubezhie XX veka» (Moskva, 25-27 marta 2009 g.): sb. dokl. / [coord. I.Yu. Belyakova], Moscova: Dom-muzey Marinî Tsvetaevoy, 2011.
Russkie pisateli i poetî. Kratkiy biograficheskiy slovar. Moscova, 2000.

Webografie:

http://rvb.ru/remizov/ss10/03article/08_gracheva.htm

18 „Și am înțeles: m-am născut norocos, cu căiță, băbuța mi-a furat căița, dar n-a păstrat-o ca să-i poarte noroc, ci mi-a ars „pielea". Eu sunt ca broasca din poveste, ca lebăda, cărora tot așa le-au ars „pielea" – ca să mă întorc în acea lume trebuie până la momentul sorocit. Sunt nevoit să rămân, neajutorat, printre oameni. Ce soartă nedreaptă! Iar fericirea mea, e o fericire amară". Remizov, p. 259-260

19 „... ochii sunt dați după sufletul omului. Ochii mei mijiți au desfășurat în fața mea universul multidimensional al lunii, stelelor și cometelor, și norii strălucitori, aura din jurul personalităților umane vii. Pentru un ochi obișnuit, spațiul nu este complet. Pentru ochii mijiți nu există pustiu. *Ochii mijiți* mai înseamnă și lumea răsturnată, unde axiomele euclidiene sunt încălcate și se face trecerea de la tridimensionalitate la cvadridimensionalitate. Acești ochi m-au înălțat în lumea viselor și mi-au deschis calea spre adâncul subteran al întunecatei concepții a vieții. Apud O.A. Ciuikova, *A.M. Remizov (1877-1957),* în vol. *Istoriya russkoy literatury XX-go veka* (Coord. de L.F.Alekseeva, Moscova, 2005, p. 192

A VERY SHORT INTRODUCTION IN ROMANIAN CONTEMPORARY POETRY (III) NICOLAE MANOLESCU, ABOUT POETRY. TWO ROMANIAN POETS: MIRCEA CĂRTĂRESCU AND LAZĂR POPESCU

Ion Popescu-Brădiceni
Prof. PhD, „Constantin Brâncuşi" University of Târgu Jiu

Abstract: This study proposes to confirm once again the validity of Nicoale Manolescu's view on poetry. It is based on three more important contributions of the historic and critic: "The metamorphosis of poetry" (1986), "About poetry" (1987), "The history of Romanian literature for the understanding of the reader" (2014).
The author of the research uses the method of the short synthesis , his ambition is to highlight the originality of the (meta)poet of Nicoale Manolescu, of promoter and Magister Ludi of post-modernism from the Monday Literary Circle from 80' Bucharest (led by Mircea Cartarescu).

Keywords: metamorphosis, secret, poetry, meaning, inter-textual.

Nicolae Manolescu şi-a conturat distinct şi proeminent o doctrină (meta)poetică? Teoria literaturii promovată de el şi-a dobândit statutul definitiv? Cu Poetica-i infatigabilă în „România literară" a arhitextualităţii a impus un stil propriu (cu norme şi valori strict personale)? Critica-i selectivă e capabilă (încă??) să înfrunte şi acest secol cu care debutează cel de-a treilea mileniu? Mai reprezintă orfismul şi catharsisul inteligenţei „o disensiune"? Mai converg ele spre-un întreg autoreferenţial? Au rămas în stadiul de diadă hegeliană antinomică marcată de complementaritatea unei integraţii didactice, terţ- exclusive? Sau au trecut deja, calitativ, în tabăra terţinclusivităţii noncontradictorii a unor Ştefan Lupaşcu, Basarab Nicolescu, Theodor Codreanu, Ion Popescu-Brădiceni, Cassian Maria Spiridon (2009, 2010).
Acest set de întrebări să se constituie oare într-o provocare de reacreditare a „manolescinismului" în literatura română de ieri – de azi – de mâine? Ori într-o remotivare a necesităţii sale protectoare deopotrivă a tradiţiei şi a modernităţii (aceasta din urmă cu variantele sale: neo-/ meta-/ post-/ trans-modernism – n.m., I.P.B.)? Va păţi ceva îndrăzneala-mi cugetătoare? Se vor năpusti asupră-mi „demolatorii" de serviciu, de aiurea şi de pretutindeni? Adulatorii la comandă mai mari şi mai mărunţi, mai importanţi ori mai puţin semnificativi? Se vor chinui ei să mă contrazică, însă cu argumente irefutabile?
Instalat confortabil în biblioteca-mi ionaionică şi înconjurat de reduta propriei mele opere, ba chiar bine apărat de dânsa, aştept Capitala şi Provincia să intre în dialog cu mine, Ion Popescu-Brădiceni.

X X X

În 1987, Nicolae Manolescu mi-a dăruit cu autograful de rigoare o carte metateoretică şi metapoetică „Despre poezie". O carte grea, pretenţioasă dar – vorba lui Daniel Ollivier (Ollivier, 1999) – concentrată pe esenţial şi pe reactualizarea misionară şi pe ierarhizarea priorităţilor. Ba, suplimentar vizând spiritul combatant în tranşeele dezvoltării unei capacităţii de anticipaţie şi reinventării practicii istoriei critice şi noncritice (adică de aderenţă necondiţionată la noua paradigmă a lunedismului „cărtărescian"). Apoi în 1999 m-am bucurat să primesc, tot ca urmare a unei întâlniri, la un festival de literatură. „Metamorfozele poeziei/

Metamorfozele romanului". Pe baza acestor două titluri bibliografice o să-mi redactez acest cel de-al doilea „episod transversalic" (vezi Popescu-Brădiceni, Reinventarea capodoperei. Transversaliile literaturii române de la origini până mâine (I, II), 2013).
Aşadar, în „Despre poezie", Nicolae Manolescu se întreabă direct „ce este poezia"/ „câte feluri de poezie există", încercând a da răspunsuri neechivoce, dublate ştiinţific şi transdisciplinar cumva (trimiţând adică la comunicare stilistică, lingvistică, semiotică, retorică, poetică, morfologie, sintaxă, metaforologie, semantică, hermeneutică, textologie, estetică, etică, simbologie culturală, structuralism, filozofie, filologia clasică şi cea modernă ş.c.l.), dar numai ca să obţină efectul scontat, influenţa garantată, viziunea asupra fenomenului literar (în speţă: poetic – n.m., I.P.B.) de o artă a discursului identitar, rotund şi inovator în ultimă instanţă, adresat în numele unui „număr important de diferenţe", „rupturi", „revoluţii", „răsuciri ori întoarceri la fundamente ca să fie posibilă transgresarea viitoarelor modele ecriturale, ca fiind altfel şi altceva, chiar avangardiste şi experimentaliste ori, mai încoace, în contemporaneitate, fiind „integralist-funcţionaliste" şi „perspectivist-globaliste" (Chivu, 2019, p. 30).
X X X
George Călinescu a evitat să ne spună ce e poezia. Citez: „...Poezia nu se poate defini […] Urmează deci să aflăm nu ce este poezia, ci cum este poezia… În chipul acesta sterila Estetică face loc uni şcoli de poezie" (Călinescu, 1971, 20). Însă, luând aminte la aspectul şcolii de poezie anunţat de „divinul critic", Nicolae Manolescu crede că ştie să răspundă la dificila/ pretenţioasa întrebare: „Ce este poezia?" pe dimensiunea spaţiotemporală a 109 pagini.
Să încep… et abrupto. Poezia nu este proză. Deţine secretul cel mai intim al limbajului poetic/stilistic, care din retoric devine antiretoric, din poetic… antipoetic şi din figurativ transfigurativ, din literal… ambiguu/ metaforic (căci poezia n-ar vorbi un limbaj literal, ci unul reinventat ad libitum, concret şi motivat, pe calea deveninţei semnului poetic în simbol (adică semn sui generis care nu mai (de)numeşte ci doar sugerează un sens, întrucât poeţii se joacă, pentru a se face înţeleşi şi ca să comunice, în fond, nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii – n.m., I.P.B.), ajutat evident de „noile educaţii", „strategii", „infuzii" de noi abordări (Chivu, 2019, pp. 32-33).
Azi, poezia nu se mai raportează la opoziţia literal-figurat şi la antinomia descriptiv-constructiv ori la diferanţa grav-ludic ori la deosebirea dintre real şi imaginar/ dicţiune şi ficţiune, denotativ-conotativ, tranzitiv-reflexiv etc.
Drept urmare, Nicolae Manolescu optează pentru dubla intenţie a limbajului: cine vorbeşte comunică şi se comunică social şi individual, scăzând referenţialitatea, suspendând-o şi făcând dominantă funcţia emotivă. „În acest caz funcţia poetică este deopotrivă autoreferenţială şi nonreferenţială: mesajul atrage atenţia asupra lui însuşi şi totodată închide circuitul prin care se leagă de lume" cu menţiunea expresă a lui Nicolae Manolescu precum că totuşi „cuvintele nu sunt sunete muzicale ori culori: ele au totdeauna un sens pe care combinarea lor în frază îl transformă într-o referinţă." Totodată, nu împărtăşeşte punctul de vedere că „orice limbaj este, într-o anumită măsură, referenţial şi autoreferenţial, literal şi metaforic".
X X X
În eseul său „Despre poezie", Nicolae Manolescu se referă la poeticitate ca premergând poemului dar fiind-i simultan intrinsecă. Poezia în de sinea sa este un edificiu cu mai multe nivele: Este o comunicare de un alt fel, prin deconstruirea limbajului natural în care poetul volens-nolens scrie şi prin construirea aceluia poetic-literar prin crearea unui poem ca obiect artistic, reglementat de coduri care nu mai sunt doar ale limbii.
Dar recunoaşterea poeticului ca fapt de limbă şi de cuvânt, teoreticienii literaturii au, mereu, revalidat-o: ca fiind menită să răscumpere defectul oricărei limbi de pe mapamond. Iar poeţii

români s-au înscris aproape „mecanic" în acest context lingvistico-stilistico-semiotic, deşi limba română e una din cele mai „poetice" de pe planetă.
Iată de pildă ce enunţă Paul Aretzu în „a(o)rta poetică": „muţenia pură a scribului a restituit bibliei cuvintele: (urmează textul invizibil)". Însă în pofida acestei afirmaţii a poetului „se face vizibilă această limbă aurie, îşi zice uimit proxenetul. mare cantitate de poezie. este vorba de contract cu realitatea. este vorba de o idee fixă: amestecarea sensurilor […] asemenea artă se bazează pe miracole, pe poziţia stelelor, pe sintaxa existenţei, pe morfologia morţii, dar este mai ales, spun magii gramaticieni, pe ceea ce nu există. ceea ce este aici este o cicatrice acolo este un ochi, fostul vizitiu este acolo un cal prelung" (Aretzu, 1999, 78-79).
Similar se pronunţă şi Nicolae Manolescu; mizând pe reveria cuvintelor de a-şi deplasa sensurile în clase de mimologisme, agramaticalităţi, tropologisme; dar şi redefinind poezia – citez – „ca activitate umană precisă, [care – n.m.] antrenează o competenţă specifică: orice poetică trebuie să conţină o dimensiune hermeneutică" (Manolescu, 1987, 41), iar poeticul trebuie să posede un grad superior de nonpertinenţă, de metaforizare „ajungându-se la situaţia ca absurditatea să definească mai bine metafora decât analogia (fie ea chiar şi „suverană" în accepţia lui Ion Lotreanu (Lotreanu, 1978))".
X X X
Am la rându-mi de subliniat că mai sunt valabile şi metafora topică şi cea atopică, şi figura de uz şi figura de invenţie. „Metafora topică are un precedent şi este o asociaţie relativ stabilă […], în timp ce metafora atopică este fără precedenţă şi are un înţeles contextual.". Ambele pretind un efort hermeneutic considerabil. „Poezia nu este un efect al poetizării limbii naturale, ci, din contra, cauza care determină un aspect particular al acestei limbi… Poemul este o origine, nu un rezultat… Limba este materia poeziei: poezia dă totdeauna limbii o formă specifică şi… cu o valoare culturală". Automat, poemul este limbajul devenit operă literară; ne spune un lucru şi semnifică un altul. Dacă simbolul este un semn sui generis, poemul poate fi privit ca o metaforă sui-generis şi ca un text transfrastic (s.m., I.P.B.), a cărui poeticitate este o funcţie coextensivă lui; căci numai textul în ansamblul lui constituie unitatea de semnificaţie poetică, descifrabilă printr-o dublă lectură: euristică şi desigur hermeneutică. „Poemul rezultă din transformarea unei matrici… Matrice, model şi text sunt varianţi ai unei unice structuri. Semnificanţa unui poem, în acelaşi timp ca principiu de unificare formală şi ca agent de oblicvitate semantică, este produsă de către ocolul pe care-l face textul, silit să parcurgă toate etapele mimesisului, înaintând din reprezentare în reprezentare […] până la epuizarea paradigmei variantelor posibile ale matricei" (Manolescu, 1987, 51-51).
Cititorul de poezie este obligat să se implice cu propria-i competenţă în descifrarea textului poetic: întâi ca descriere şi imediat ca interpretare, în vederea unei dincoloităţi, a unei transcendenţe a cuvântului ca enunţ. Metafora devine astfel un fapt de predicaţie, un enunţ concentrat, care cuprinde deopotrivă elemente figurate şi elemente literale; cuvântul joacă rolul unui focar în jurul căruia se stabileşte o ramă. Din acest unghi, metafora se opune alegoriei, care conţine exclusiv termeni figuraţi, fiind pură transfigurare.
X X X
Poezia exploatează limba ca semiotică şi limba ca semantică – două câmpuri deosebite. Sensul semiotic e paradigmatic, cel semantic e sintagmatic. Pe de o parte substituire, pe de alta conexiune. Semnul semiotic are doar sens, fraza are referent. Poeticul – intervin salutar – trebuie descoperit la un etaj superior celor două etaje ale limbii, deşi au strânsă legătură cu ele… Aici i-aş propune lui Nicolae Manolescu să ia în calcul retroactiv „transdisciplinaritatea şi unitatea deschisă a lumii" (Nicolescu, 1999, 58).
Oricum, poeticul se situează la confiniile limbii, iar „textul poetic – conchide Manolescu – se lasă definit doar prin prisma jocului foarte complex dintre elemente care aparţin, unele, domeniului semiotic al cuvântului, şi altele domeniului semantic al frazei: şi totodată, ceea ce

reprezintă un lucru nou, prin prisma jocului dintre textul poetic şi alte texte poetice (numit intertextualitate – n.m., I.P.B.)". Aşadar poemul are un referent „poetizat" tot aşa cum şi metafora are unul „metaforizat": acest referent ia naştere, pe de o parte, din suspendarea celui real, fiind el însuşi imaginar: poemul trimite la o stare de lucruri, ca şi fraza, dar care nu e niciodată identificată în realitate; pe de altă parte referentul poemului rezultă din dedublarea celui real, fiindcă nu trimite nemijlocit la un locutor (poetul), ci la persoana gramaticală care, în poezie, spune eu (sau lasă să se creadă acest lucru). Conţinutul poemului este aşadar „lumea" sau „universul" lui: o lume sau un univers de gradul doi, imaginare sau fictive" (Manolescu, 1987, 69).

X X X

Nicolae Manolescu admite şi o poetică a expresivităţii, una voluntară şi pe cea involuntară, ca Eugen Negrici (Negrici, 1977, 5-38). Din perspectiva expresiei ca funcţie poetică, poemul este producerea unui text unic, irepetabil, adică autoreferenţial. Poezia nu imită lumea reală, ci creează o lume în termeni de limbaj. Recapitulând, didactic-sistematic, domeniul poeticului (diferit şi de acela semiotic şi de acela semantic) este un text, o unitate formală de sine stătătoare, care poartă un conţinut imaginar şi dă naştere unei expresii.

Includ în această cea de-a şasea „transversalie" tabloul clar şi coerent al structurilor de adâncime şi al celor de suprafaţă, al edificiului cu mai multe etaje care este poezia, fireşte în viziune manolesciană (Manolescu, 1987, 71).

Teoreticianul nu-i uită să-i aducă în bibliografie pe Ezra Pound (I, II, 2019), pe Edgar Papu, pe Gerard Genette, pe Paul Valéry ca să reafirme că versul e ritmic, prozodic, purtând marcă specifică şi oferindu-se ca sursă de plăcere estetică, artificială inevitabil. Rima intervine şi ea ca o nuanţare a arhetipului ritmic. Arhetipul generează la nivelul al patrulea matricea sau prototipul ritmic. Poemul concret (nivelul al cincilea cunoaşte doar variante – rezultate din transformări precise – ale acestei „transcendenţe" ritmice, în funcţie de materialul lingvistic particular cu care operează). Al şaselea nivel este cel al imanenţei textului, al cuvintelor care-l compun. Poezia concretă este – şi rămâne – o poezie despre cuvinte. Poeţii iau act de „sensibilitatea fizică" a cuvintelor şi preferă deseori să o exploateze pe aceasta în detrimentul caracterului instrumental. Cuvântul ca realitate fizică începe să-i intereseze mai mult decât cuvântul ca vehicul. Vorba lui Nichita Stănescu: „Plutea o floare de tei/ în lăuntrul unei gândiri abstracte/ deşertul se umpluse cu lei/ şi de plante" (Stănescu, 2010, 337); „Ea devenise încetul cu încetul cuvânt,/ fuioare de suflet în vânt,/ delfin în ghearele sprâncenelor mele,/ piatră stârnind în apă inele,/ stea în lăuntrul genunchiului meu,/ cer în lăuntrul umărului meu,/ eu în lăuntrul eului meu!" (Stănescu, 2010, II, 375). Reflectez, încă o dată, că orice poem de azi este totdeauna prozodic şi intertextual/ transtextual. Este referinţă culturală (ci nu doar naturală – n.m., I.P.B.) „cam unu la mie".

X X X

Sunt de aceeaşi părere că: „poetul scrie textul direct sub pielea textului". Că în concepţia postmodernă şi în cea transmodernă nu există un grad zero al scriiturii poetice. Ci o memorie împovărată cultural preface spontan o poezie de dragoste într-o istorie lirică sui-generis a poeziei româneşti pe această temă. Reproduc un poem cărtărescian din anul de graţie 2020: „Mă simt adesea/ abandonat/ de tine// ca un copil/ abandonat de mamă// tu eşti viaţa mea// Sunt adesea frustrat/ că nu mă iubeşti destul/ deşi mă iubeşti/ prin simplul fapt că exişti// dragostea noastră/ e singura mea legătură/ cu lumea// mă simt adesea/ uitat de tine/ rătăcit printre grijile tale/ şi obiectivele tale// simt adesea/ că iubeşti viaţa/ mai mult decât pe mine// femeia şi bărbatul/ se zice/ sunt un singur trup/ mă chinuieşte atât de mult că noi avem două./ eşti viaţa mea// mă simt adesea/ ca un copil/ pierdut în mulţime." (Cărtărescu, 2020, 81-82). Chiar şi pe cel de-al doilea, tot o „piesă" a poeziei erotice actuale: „Vino o clipă/ în pielea mea/ trăieşte o clipă/ ce trăiesc eu// pogoară-te/ întrupează-te// dacă nu vii/ în pielea mea/ dacă nu trăieşti/ ce trăiesc eu// cum mă vei cunoaşte/ cum vă vei putea vreodată/ iubi?//

trebuie să fii/ în mine/ ca să mă iubeşti/ cum îşi iubeşte păpuşarul/ păpuşa/ cum îşi iubeşte sufletul/ trupul// uită-te prin ochii mei/ respiră prin nările mele/ gâfâie prin pieptul meu/ cazi în genunchi/ cu genunchii mei// plângi/ plângi mări de lacrimi/ cu lacrimile mele/ nu mă uita, nu mă uita!// pogoară-te/ întrupează-te." (Cărtărescu, 2020, 92-93). Trag cu ochiul stâng la cronica lui Daniel Cristea Enache din „România literară" şi-mi notez că poemele erotice reproduse de mine nu îi sar în relief ca fiind texte măcar onorabile. Nu-mi permit să-i „corectez" eu severitatea poate împinsă la extrem/absurd, aşa, de amorul artei de a demonstra „decăderea jalnică" a noului discurs poetic constituit de Mircea Cărtărescu ca „locvacitate care n-ar mai fi în regim de lirism auto-centrat" (Cristea-Enache, R.L., nr. 42/2020, p. 9). Poate, în parte, e cruntul adevăr. Însă eu văd că în cele două texte autoreferenţiale erotice, Mircea Cărtărescu îşi construieşte totuşi un alt fel de instrument ideal, capabil de autoexprimare în propria-i «lume-operă». Căci „niciodată lumea-limbaj nu e perfect edificatoare ca poezie în absenţa lumii-operă: toate codurile lingvistice suportă, în poezie, presiunea codurilor literare. Poeticul trăieşte din interacţiune şi implică simultan cei doi poli: pe cel al referinţei şi pe cel al metaforei.". Expresia poetică este curentul electric care încarcă reţeaua acestui limbaj-metaforă. Poezia îngăduie în preajma ei non-poezia, implică realul şi adevărul, pe care „poetizarea" încearcă să le facă de nerecunoscut. Poezia priveşte lumea în faţă, în vreme ce poetizarea îi întoarce spatele.

Poezia lui Mircea Cărtărescu, din „Nu striga niciodată ajutor" să fie ea onestă şi curajoasă, refuzând „poetizarea" care-i mistificatoare şi laşă?". În acest sens – concluzionase Nicolae Manolescu în „Despre poezie" – „poemul e totdeauna impur", loc de întâlnire pentru întreg conţinutul existenţei umane, cu splendoarea şi abjecţia, cu paradisul şi infernul ei. Numai „poeticul e pur", adică discriminatoriu, steril, fără contact profund cu fiinţa noastră, pe care, crezând c-o exprimă, o trădează. Poezia scoate totdeauna la iveală din exactitatea limbii adevărul profund al omului.

În cazul lui Mircea Cărtărescu (cel din „Mă simt adesea" – n.m., I.P.B.), adevărul profund este cel al dragostei absolute dintre femeie şi bărbat care trebuie să se reandroginizeze, să fie iar „un singur trup". Ba, mai mult, în „Vino o clipă", bărbatul tânjeşte tragic substituirea lăuntricităţii trupului său de către cel al Euridicei lui a cărei complementaritate o vrea redusă la identitate în unitate. Ambele poeme sunt transromantice, descălecătoare din trubadurism, neoanacreontism, şi transmutând trăirea în sublimul orfism iniţial şi „primitiv", doar durere şi văicăreală de „râsu-plânsu".

X X X

Nicolae Manolescu remarcase deci la poezia lui Mircea Cărtărescu plăcerea cuvintelor, ambiţia de a reforma radical poezia prin punerea la încercare a limbajului eroticii româneşti. Poezia se naşte deopotrivă din poezie şi din trăirea iubirii. Poetul nu mai pastişează erotica românească cum în „Levantul" ci revalorifică în „Totul" cosmicul, metafizicul şi psihologicul. „Universul e îmbrăţişat poetic nu numai cu gândul, nici numai cu sufletul, ci cu întreg trupul, cu braţele, cu muşchii, cu venele, cu viscerele şi cu ganglionii; cunoaşterea este o metafizică (aş zice eu: o antimetafizică – n.m., I.P.B.) a corporalităţii" (Manolescu, 2014, 314-315) – apreciase în „Istoria-i critică" Nicolae Manolescu.

Iacob-Daniel Chivu, din postura-i de «homo transculturalis»(Chivu, 2019, 16-19), l-ar interoga nedumerit pentru noul discurs tranzitiv din „Nu striga niciodată ajutor" pe Mircea Cărtărescu, scoţându-i în evidenţă „sincronia elementelor din textul poetic" dar intrigându-l insistent: Putem considera poezia ca limbaj care prin „traducere" îşi păstrează de obicei intact sensul cuvintelor şi al frazelor, dar îşi pierde, în majoritatea cazurilor, expresia poetică? Acest aspect trebuie legat şi de caracterul principial nesubstitutiv al constituenţilor unui poem? Toate elementele textului poetic sunt în permanenţă „de faţă", se răsfrâng unele asupra altora şi nu permit prescurtări sau eliminări fără ca expresia să sufere? Această „circularitate" a textului nu este altceva decât o formă de saturare semantică. Iar poetul îşi doreşte o scuturare,

o epurare de ea? Mircea Cărtărescu îşi mai menţine stadiul instrumental al culturii, în stadiul aplicativ, în stadiul reflexiv şi în stadiul creativ, criteriul stabil de selecţie valorică, de „transmiterea valorilor în vederea exploatării lor creatoare”? (Chivu, 2019, 26-27) – s-ar întreba şi cititorul obişnuit? Aceasta ar fi şi ultima întrebare! Şi ea pluteşte ameninţătoare pe deasupra întregului tom „desfiinţat” de trei eminenţi critici literari până acum.

X X X

Partea a treia a eseostudiului meu este alocată unei interesante cărţi de poezie, tot contemporană, dar nu ca produs al metamodernismului lunedist, ci ca produs al columnismului gorjean (azi veritabilă Şcoală de Literatură de la Târgu-Jiu – n.m.), în cadrul căruia (căreia) activează de-o viaţă scriitorul Lazăr Popescu, fie el poet, romancier, dramaturg, critic literar, eseist ori teoretician sau filosof al fenomenului literar şi cultural-istoric/ transistoric, dar şi remarcabil publicist şi om politic, comentator şi viguros lider civic al cetăţii sale.

Întoarcerea la repere mai vechi, accentuarea, în acest sens, a caracterului denotativ al cuvântului, vizualizarea sa până la a deveni un element plastic al comunicării provoacă mutaţii, în mecanismul lecturii, obligată să-şi elaboreze tocmai acum o teorie. Calitatea pur denotativă a cuvântului aduce cu sine caligrafia spontană ca şi fenomenul aplatizării . Cum afirmă undeva Aurel Rău – laureat al Atelierului Naţional de Poezie şi Critica Poeziei „Serile la Brădiceni” pe 2016, în tandem cu Constantin Cubleşan – „Nici un adjectiv/ Doar ivirea primă/ prin timp. Doar numele lucrurilor./ Atât. Lovind poate un rând de clape/ uzuale” (Rău, 1064, Stampe). Aceasta să fie, înc-o dată, funcţionalitatea punctului zero? Poezia pură, de după Mallarmé? Faţă în faţă cu faptul nud al limbajului? (ca la Thibaudet) Ori să fie poezia o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există (ca la Nichita Stănescu)? Întâlnirea fertilă dintre cosmocentrism şi antropocentrism la poeţi precum Mircea Cărtărescu ori Lazăr Popescu? (Muthu, 1989, 34-40).

Poate că, totuşi, în „Nu striga niciodată ajutor”, Mircea Cărtărescu redeschide dezbaterea asupra tragismului scriiturii, care îi impune literatura ca pe un ritual „personant”, ci nu ca pe o reconciliere acceptată benevol (Barthes, 1994, p. 122). Poate volumul – desfiinţat de Daniel Cristea-Enache şi Sorin Lavric în două numere consecutive ale României Literare – s-a vrut doar o umilă întoarcere la structurile devenite bunuri curente şi de larg consum ale comunicării cotidiene de azi. S-a dorit a recupera o ultimă autenticitate (de după „La Liliecii” lui Marin Sorescu – n.m., I.P.B.)… absolută, dar decadentă… decrepită, dezastruoasă liric. Sau, realmente, spiritul critic-evaluator al lui Cărtărescu tinde el însuşi spre zero!?

X X X

Această veche-nouă carte a lui Lazăr Popescu „Kilometrul zero al iubirii” redescoperă orfismul şi dictonul ut musica poesis. Ceremonialul vrăjit mlădiază limbajul liric şi emoţional, îl transformă într-o cântare intemplativă, heraclitică în cele din urmă. Uzând de oximoron, Lazăr Popescu se reîntoarce transmodernist la modernitatea francogermană de sorginte mitosofică şi evident metafizică.

Metapoetician aplicat, autorul „Poemelor Danei” (1987) se revendică totuşi din cultura pentru eter(n), unul al transcendenţei reancorate în ontologia unui eros îmbătat de parfumurile tari ale tânjirii după corpul ideal al unei iubiri ca o „sărbătoare reluată pe lângă lume”. Iar „ca o mângâiere, cuvântul” „explozie înceată în ochiul invizibil al florii” caută „o gamă neştiută” de litere şi sonuri menite să redea imaginarul unei „mai mult ca realitatea”.

Oricum mi-e fermă convingerea unei redescoperiri a neoexpresionismului de tip Georg Trakl, Lucian Blaga, Petre Stoica, numai că Lazăr Popescu e un apolinic nemântuit, un sedus mereu de „miracolul dilatat” al clipei scrise „în freamătul ierbii” şi trans-scrise sub semnul „lumii tremurătoare” şi al poveştii cu vrăbii semantice.

Elogiind, precum Rilke ori Montale, dicteul îndrăgostit de inefabil, poetul concepe actul poetic într-o simultaneitate auroralã cu „prinsoarea de fluturi" prin fâneţurile auguste ale memoriei precum Cezar Ivănescu ori Artur Bădiţa.

Vechi-noul Lazăr Popescu nu se teme de discursul de reciclare a unor toposuri doar aparent pierdute. Asemenea lui Marcel Proust ori Aurel Pantea, maturul columnist încă de la anul 1987, cel de dinainte de „Amurgul traversat", îşi reclamă rezidenţa într-o epocă suspendată, staţionară o vreme în „orele mirării", „într-un ceas translucid" „în sclipirea oglinzii" unde „s-ar mai putea scrie cu gânduri un poem" deci doar mental nu şi scriptural.

Tot scrutând „Zările noi, stanţele suspendate în frunze tremurătoare" ca poet fantezist-ironic, L.P. ascute cuvintele ca pe „neştiute pietre" ca să exclame oarecum excedat: „Ce reprezentare absurdă peste tot!" ca un Dorian Gray reîntrupat sub „negura de stele".

Dublul vegetal funcţionează şi în textul lui Lazăr Popescu întocmai ca la Marin Preda numai că salcâmului îi este preferat ulmul, pentru conotaţia lui psihanalitică. Poemul în sine revalorifică, repet, textualismul, dar clapele maşinii de scris par să fie şi clapele unui „pian lăuntric". Astfel poezia poate fi acea „revărsare de ape aievea", acea „articulare posibilă de cântec" cu – atât de frumos spus – „nostalgia unui sine strecurat tiptil pe uşa ce duce spre ieşirea din Casa Cuvântului".

Atmosfera de nostalgie a unui tărâm şi a unui limbaj pierdut, rămas in illo tempore, se autogestionează prin «asemănare». Heteronimul Menalc îşi execută misiunea pe care Lazăr Popescu i-o încredinţează prin acest dialog chiar în faţa porţii de intrare şi ieşire din Republica Reinventării Marii Poezii. Dacă au stat, morile de vânt ale lui Don Quijote trebuie repornite. Căci ele alimentează cu energie inepuizabilă Dicţiunea edificată cu amăgitoarele cuvinte.

Niciodată nu-i târziu, nu, nu-i deloc târziu a te întoarce la „Kilometrul zero al iubirii"[1] cum niciodată nu-i prea tardivă „căutarea punctului zero". Maurice Blanchot invocă un anume „consimţământ înalt" al scriiturii şi ne avertizează că această literatură scrisă nu-i simplă formă transparentă, ci este o lume aparte alterată, depravată, ocupată economic (poate şi social), prizonieră, într-o istorie deseori frustrantă/ ostracizantă.

Astfel că fiecare poet se simte însărcinat până la autosacrificiu să încerce a se elibera de această lume dominată de idoli falşi, a o nimici chiar spre a o construi din nou conform propriilor sale exigenţe auctoriale, una pură de orice folosinţă anterioară. „A scrie fără o *scriitură*, a duce literatura către acel punct de absenţă, unde dispare, unde nu mai avem a ne teme de secretele ei care sunt minciuni, iată ce înseamnă *gradul zero al scriiturii*"[2] – ne lămureşte acelaşi Blanchot. Iar Lazăr Popescu pare să-i calce pe urme, reînnoindu-şi limbajul (meta) şi (trans)poetic pornind – cum altfel? – de la „Kilometrul zero al iubirii".

Certamente, şi pentru Lazăr Popescu, accepţiunea barthesiană a „gradului zero al scriiturii" e un miraj asumat cu o periculoasă luciditate: aceea a reinventării erosului despre care Georges Bataille afirmă că ar fi „aprobarea vieţii până şi în moarte". „Activitatea erotică este… o exuberanţă a vieţii". Ea este o „tulburare elementară", este „ceva a cărui esenţă este o răsturnare a oricărei ordini prestabilite şi răscoleşte adânc"[3].

Volumul „Kilometru zero al iubirii" pare să se revendice, parţial, din „Aureola umbrei", carte pe care i-am scos-o eu în calitate de consilier editorial la Editura Gorjeanul în 2005 [4]. Recitite într-o inerentă paralelă – ca urmare a citatelor prelevate din „Aureola umbrei" în proaspăta „Kilometrul zero al iubirii" – cele două opere se reconotează reciproc, părând două vase comunicante.

Ambele s-ar putea trage din mantaua lui Odyseas Elytis, ceea ce-i perfect. În „Prinsoare pe fluturi"(ciclu mai vechi, rămas în sertar, din 1987), personajul feminin Dana îl melancolizează ca pe E.A.Poe pe poetul trăitor în căutarea cu toată fiinţa a perechii ideale. Intertextualizându-l pe Goethe – fiind un homo (trans)culturalis, Lazăr Popescu procedează firesc când observă când „se opreşte cuvântul şi se transformă în curgere nemaipomenită de

literă". E o curgere heraclitică, de sorginte elină/ heladică, iar poezia se reduce pe sine, renunţă la cuvinte, păstrându-se doar ca muzică, întrucât în ea „sinele se fericeşte pe sine". Crezând în miracol – precum edictează şi transmodernismul – Lazăr Popescu îl defineşte antologic ca fiind „un început de visare a târziului". Versul i se confundă orficului lirosof cu eterul tocmai din pricina – repet – renunţării la scriitura ca atare prea densă, prea… arbitrară, ca să se poată baza direct pe numele originare desigur nelovite de nenorocirea arbitrarietăţii semnului lingvistic.

Un „Acrostih" – care e o formă fixă – împrăştie un parfum de cireş oriental, poposind oarecum şi prin preajma haiku-ului. Roland Barthes ar aprecia că şi cuvintele tari au o anumită moliciune ca şi ceasurile lui Dali. Iar romanul semiologic ai cărui protagonişti sunt poetul iniţial tânăr şi Dana cea reală, apoi cea din anamneză e unul al sensului unduitor, aventuros, erotizant până la acea saturaţie care are drept consecinţă o scriitură despre scriitură, ca nonscriitură. Întrucât ca metalimbaj dobândise „ceva asemănător freamătului… această forţă, această căldură care înalţă ştiinţa poienică şi prozodică, ritmică, stilistică, poezească etc.(oricât de riguroasă ar fi spre altceva, spre nescriitură (Nichita Stănescu o reinaugurase cu necuvintele sale în starea lor imaterială, spirituală – n.m.,I.P.B.)[Barthes, 1987, 50-67].

„Ca o mângâiere, cuvântul" – se vede cooptat într-o „gamă neştiută" de cristale sonore, iar „iubirea împresurând literele tăcută… închipuie sărbători pe sub brazi". Rămâne „şoapta precum un cântec de pasăre". Adică „Limba păsărilor" (Androi Pleşu).

Brodând un limbaj şi o comunicare cât un erotikon, din imagini concrete, într-o suprarealitate, poetul evadează dintr-o pragmatică uzuală optând pentru răsfăţul într-un discurs îndrăgostit şi orfeonarcisiac, deci diadic/ triadic – cum ar insinua Charles Morris, de mi-ar fi cumva tovarăş la această recitire a mea implicată într-o hermeneutică oarecum îmbogăţită printr-o „explozie înceată în ochiul invizibil al florii". Morris însuşi împărtăşise aspectul (trans)retoric, deşi obiectase că insistenţa. pe regulile de întrebuinţare, a scriitorului, se găseşte pe acelaşi plan cu deconstruirea lor [Morris, 2003, 78].

X X X

Această nouă carte de autentică poezie a lui Lazăr Popescu e un fel de salt – primejdios/ profitabil? – într-un absolut al rostirii po(i)etice întrucât – cum indică şi Roland Barthes undeva – poetul se instalează într-o situaţie revoluţionară. Căci scriitura lui L.P. are drept funcţie nu numai să comunice despre o iubire în doi timpi/ şi în două epoci/ sau să exprime nişte tensiuni teribile şi nişte emoţii mirabilizate, ci să impună „un dincolo al limbajului", „singurătatea unui limbaj ritual" ca soluţie salutară a reinventării poeticităţii fruste, şi totodată rechemată în teritoriul literar-imaginar unde acest ordin sacral al semnelor scrise reconsacră iubirea ca instituţie a puterii secunde, dezvoltată de formă.

Ea fascinează, încântă, are iar consistenţă plină de secrete precum: cel al luminii despărţite de sunet, cel al ochiului care cuprinde miracolul dilatat (Aievea sau valsând); ori cel precum al numelui iubitei care „face cu ziua prinsoare pe fluturi"(p.15) ieşiţi din crisalide precum stilemele din morfologeme.

La un moment dat, Charles Morris defineşte interpretantul ca fiind „un gând sau concept". Trăind „într-un ceas translucid, cristal mult aşteptat", poetul columnist, unul din fondatorii Şcolii de Literatură de la Târgu-Jiu, aşteaptă vremea „când s-ar putea scrie cu gânduri un poem". Însă această scriere este prezentă deja „din nou şi altfel totuşi" ca, de pildă, în celelalte nouă apariţii verslibristice: Alte secunde, alte ipoteze; Amurgul traversat, Aureola Umbrei, Omul care trece podul, Fachirul de scai, Scribul şi contesa, Cosmos în silabe, Amarul vector.

Cum procedează, de data aceasta, poetul şi în acelaşi timp poeticianul înalt instruit (i-am răsfoit biblioteca şi, mărturisesc spăşit, l-am invidiat: Pound, Pessoa, Girard, Blanchot, Barthes, Montale, Cohen, Eliot şi cu osebire cărţile, în franceză, netraduse încă –

n.m.,I.P.B.)? Retrasează drumul de la gradul zero al scriiturii cu o finalitate exact precizată: să îmblânzească limbajul (sincronic) şi limba poezească (diacronică cu sau fără voia sa) fie ea şi după experienţe precum ale lui Valéry, Poe, Kavafis, Elytis, Seferis, Gide, Proust, Saint-Exupéry ş.a.

Ca Roland Barthes în „Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit", Lazăr Popescu resimţind întâmplarea de dragoste vrea să şi înţeleagă ceea ce se petrece cu eul său erou şi cu cel narator. Vrea să afle în dragoste însăşi materia verbală/ psihică/ pe calea căreia să-şi poată rosti discursul erotikonizat, autoreflexiv/ autoreferenţialist. Conceptul de «iubire» izbuteşte a-l prinde în kairotice străfulgerări: „Fantezia lui ascuţea ironice şi neştiute pietre", fiind, de fapt, „Fantezie fără licurici şi oceane", în formule neaşteptate, regrupate în pasaje susceptibile de-o reverie a utopiei limbajului: „Încercată se vrea/ doar această articulare posibilă de cântec/ cu nostalgia unui sine strecurat/ tiptil pe sub uşa ce duce spre ieşirea/ din casa cuvântului, astfel şi asociat/ fiind unui soare nesigur şi rar, / luminător capricios pe deasupra îndepărtaţilor/ oameni şi ulmi"(Oameni şi ulmi, p.19). Dar şi prin alte surprize ale rostirii, incantatorie cumva, magicomitică, risipite în şuvoiul Imaginarului, al cărui loc prielnic vrea să prefacă însăşi conştiinţa într-un drog şi astfel să atingă viziunea totală a realului, marele vis limpede, dragostea profetică însoţitoare a deveninţei care printr-o nouă mişcare a spiralei se recuplează la ingenuitatea intraparadisiacă, evadamică. Şi, obligatoriu, cu-o nereprimată ambiţie, să abolească ceea ce ar fi ascuns, transaparentizându-l în cea mai transmodernistă abordare.

Citez cu plăcere asemenea prelevări de laborator alchimic lazărpopescian: „ascultă între dealuri, izvorul limpede"; „dar nouă ne fu dat/ cuvântul, amăgitorul, sunetul,/ nostalgia şi celelalte asemănări" (Dialog în faţa porţii); „gândul meu încet străbate oraşul/ ca un submarin încărcat cu manuscrise"; „Te aştept într-o oră de mătase/ tăcut pe lângă ultimii crini…" (De ce?); „vara cununată cu frasinul"; „aş fi vrut acuma să-ţi scriu un vers/ în care să vezi/ nebănuitele stele pe treptele paltinului" (aici ecourile mitice „ne vizitează vieţile" la fiecare din noi – n.m.,I.P.B.).

Prima secţiune – cea din 1987 – intitulată splendid „Prinsoare pe fluturi" – îi dă eventualului cititor, cel concentrat deopotrivă în lectura-eveniment dar şi în sublimul dor de dragoste, într-o excitare asemănătoare desfătării: cheia semantică, de desţelenire a celei de-a treia dimensiuni: dimensiunea sintactică a semiozei transice [Morris, 2003, p.28]. O diseminez/ desemnez reciproc avantajos: „E poate un semn că existenţa odată apropiată de sensul proiectat întru dorinţa de a trăi. E clipa aceasta ca o… lămurire când omul trăieşte cu ochii şi mintea în prea fericita-i singurătate".

Iată deci tocmai v-am iniţiat în uimitoarea taină de la „Kilometrul zero al iubirii": neogramatica dragostei al cărei specific consistă în arhitextualitate, în resuscitarea arhetipurilor din «illo tempore», în redescoperirea folclorului literar popular naţional, în reinventarea diferenţelor diferenţelor „atât de puţin înţelese şi în majoritatea cazurilor greşit". Consecinţa: o strofă din „Poezie şi buze" e antologică: „O floare mai poate renaşte-n secundă/ în prelungi nelinişti de undă?/ Ale luncilor flori primăvara aşteaptă/ poate-n durere de linie dreaptă". Motivul undei revine auroral în „Vino", după un incipit tot sclipitor: „Vino să ne întâlnim în steaua Canopus, îţi cer./ Ori în Steaua Polară, pe cer/…/ Pe sub cer, pe sub cer/ mă mişc încet, încet şi cer/ în şoaptă dezmierdarea secundei/ în liniştea şi neliniştea undei" cuantice ori chiar subcuantice – bănui.

Schimbarea la faţă a lui Lazăr Popescu rezidă – resemnalez – în întoarcerea la prozodia clasică, la ritm mecanic, la rima provocatoare de metafore vii ş.c.l., dar şi în reciclarea modernului topos blagian al misteriosofiei/ ontologiei deztabuizate din „rotaţia completă". Citez finalul din „Vino", unul apoteotic desigur: „Senin ar fi fost necuprinsul, se poate/ şi norii albi se-ntorceau pe o parte/ vor reapărea doar peste ani 29/ să ne spună bine-aţi venit nouă…/ Tăcere şi îmbrăţişare/ e mare misterul acesta, e mare,/ sub cerul când întunecat, când

candriu/ eu nu ştiu, nu ştiu şi nu ştiu…/ Aştept un semn, oare nu-l vei da?/ Va fi sau nu va fi aşa?/ Şi-n steaua Canopus ori Steaua Polară/ ne-om reîntâlni iar şi iară,/ rotaţie completă, ani 29/ să ne spună bine-aţi venit nouă" (Popescu, 2017, p.30-31). Această „gramatică a dragostei" de la „Kilometrul zero" s-a reîmbibat de vechiul entuziasm dionisiac declanşat de reveria cu „ibovnica nemuritoare" – cum o numise Brâncuşi pe Margit, pe Pogani, desigur, / nemurind-o în carne şi-n piatră".

Într-adevăr scriitura lazărpopesciană izbândeşte ceea ce-şi propune: „nemuritoarea ibovnică (Dana – n.m.) se-nscrie-n cuvânt,/ nemuritoarea ibovnică se nemoare-n cuvânt". Şi în meta şi în trans-cuvânt universal, totalizator (Popescu, 2017, in integrum)[7]. Lazăr Popescu afirmă ceva despre înţelepciunea tristă a magului care nu va fi niciodată. Şi mai afirmă ceva despre o aşteptare a unei scrieri vălurite şi cu multe labirinturi întoarse. Se pare că „povestea de dragoste" începuse încă din 2005 căci există în „Aureola umbrei" două citate explicite. Unul din Tudor Arghezi: „Apropiată mie şi totuşi depărtată/ Logodnică de-a pururi, soţie niciodată". Şi celălalt din Mircea Eliade (Nuntă în cer): „Noi nu suntem o pereche din această lume…/ Destinul nostru nu se împlineşte aici pe pământ"[7]. Această sublimă iubire atinge noi culmi ale expresivităţii (auto)reflexive în această foarte recentă realizare artistică – repet – de mare emoţie interioară vibrotextuală intitulată: „Kilometrul zero al iubirii".

Concluzii

Iată-mă evaluând două destine literare, doi scriitori de o inegalabilă complexitate şi frumuseţe a limbii folosite în fiecare text. Eu însumi, ca autor al „tratatului" de faţă, sunt în legitimată măsură să reconfigurez spaţiotimpul românesc ca unul privilegiat. „Oastea" scriitorilor clasici, moderni şi contemporani au reconsacrat-o fără ezitări dar nu… triumfalişti. Dimpotrivă, pe o axă identitară au contribuit la crearea unor idiolecte monumentale, însă atent şi profund motivate stilistic şi estetic.

Conclusions

Here I am, evaluating two literary destinies, two writers of great complexity, and beauty of the language used in every text. Myself, as an author of this "treaty", I can reconfigure the Romanian space-time as a privileged one. "The army" of classic writers, modern and contemporary have consecrated once again, but not in a triumphant way. On the contrary, on an identity axis have contributed to the creation of some monumental idiolects, but carefully and profoundly motivated bot stylistic and aesthetic .

BIBLIOGRAPHY

Cassian Maria Spiridon: Aventurile terţului; Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2009
Cassian Maria Spiridon: Gânduri despre poezie; Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010.
Daniel Ollivier: La bataille de l'eficacité personnelle, Les Édition D'organisation, Paris, 1990
Ion Popescu-Brădiceni: Reinventarea capodoperei. I. Transversaliile literaturii române de la origini până mâine. II. Literatura română şi comparată sub semnul transmodernităţii; Editura Academica Brâncuşi, Târgu-Jiu, 2013
G. Călinescu: Universul poeziei; antologie cu o postfaţă de Al. Piru; Editura Minerva, Bucureşti, 1971
Paul Aretzu: Orbi în Paradis (scriere în mărime naturală sau camuflaj total de cuvinte); Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989
Paul Aretzu: Diapazonul de sânge; Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000
Nicolae Manolescu: Despre poezie; Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
Nicolae Manolescu: Metamorfozele poeziei/ Metamorfozele romanului; ediţie îngrijită de Mircea Mihăieş; Editura Polirom, Iaşi, 1999

Nicolae Manolescu: Cărţile au suflet; ediţie îngrijită de Aurel Ştefanachi; Editura Moldova, Iaşi, 1995
Basarab Nicolescu: Transdisciplinaritatea: Manifest; traducerea de Horia Mihail Vasilescu; Editura Polirom, Iaşi, 1999
Nichita Stănescu: Noduri şi semne; prefaţă de Răzvan Voncu; Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2010
Eugen Negrici: Expresivitatea involuntară (I); Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977
Albert Thibaudet: Fiziologia critică. Pagini de critică şi de teorie literară; stud. introd., selecţie, trad. şi note de Savin Bratu; Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966
Ezra Pound: Opere I. Poezii (1908 - 1920); traduceri de Mircea Ivănescu şi Radu Vancu; selecţie, îngrijire de ediţie, cronologie, introducere şi comentarii de Horia-Roman Patapievici; Editura Humanitas Fiction, Bucureşti, 2019.
Ezra Pound: Opere II. ABC-ul lecturii/ Ghid spre Kulthură, traducerea de Radu Vancu, ediţie de Horia-Roman Patapievici; Editura Humanitas Fiction, Bucureşti, 2019
Daniel Cristea-Enache: Cronica literară. O jale; în România Literară, anul LII, nr. 42, 9 octombrie, 2020, p. 9.
Sorin Lavric: Cronica ideilor. De doi bani; în România Literatură, anul LII, nr. 44, 23 octombrie 2020, p. 10.
Nicolae Manolescu: Istoria literaturii române pe înţelesul celor care citesc; Editura Paralela 45, Piteşti, 2014.
Iacob-Daniel Chivu: Activităţi motrice alternative în cadrul curriculumului la decizia şcolii; Editura Universitaria, Craiova, 2019
Mircea Cărtărescu: Nu striga niciodată ajutor; Editura Humanitas, Bucureşti, 2020
Wolfgang Iser: Actul lecturii. O teorie a efectului estetic; traducerea, note şi prefaţă de Romaniţa Constantinescu; traducerile din engleză de Irina Cristescu; Editura Paralela 45, Piteşti, 2006
Mircea Muthu: Alchimia mileniului; Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989
Ion Popescu-Brădiceni: Drumul prin oglindă; Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2020 (vezi „Nicolae Manolescu şi Calea-de-acces la Sufletul Cărţilor", pp. 3-28)
Roland Barthes: Plăcerea textului; traducere de Marian Papahagi; postfaţă de Ion Pop; Editura Echinox, Cluj, 1994
Marin Sorescu: La Lilieci; Editura Cartea românească, Bucureşti, 1986
Virgil Diaconu: Glorioleta poeziei lui Mircea Cărtărescu, în Actualitatea Literară, nr. 105, an XI, sept.-oct. 2020, pp. 6, 8
Lazăr Popescu: Kilometrul zero al iubirii; Ed. Limes, Floreşti-Cluj, 2017
Maurice Blanchot: Spaţiul literar; trad. şi pref. de Irina Mavrodin; Ed. Univers, Bucureşti, 1980
Georges Bataille: Erotismul; traducerea: Dan Petrescu; Ed. Nemira, Bucureşti, 2005
Roland Barthes: Romanul scriiturii; Ed. Univers, Bucureşti, 1987; traducerea: Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu; prefaţă de Adriana Babeţi; postfaţă de Delia Şepeţean-Vasiliu
Charles Morris: Fundamentele teoriei semnelor; trad. şi cuv. înainte de Delia Marga; Editura Fundaţiei pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2003
Lazăr Popescu: Trei exerciţii critice; Ed. Universitaria, Craiova, 2007
Lazăr Popescu: Aureola umbrei; Ed. Gorjeanul, Târgu-Jiu, 2005 (consilier editorial: Ion Popescu-Brădiceni)
Roland Barthes: Discursul îndrăgostit; traducerea şi notele de Magda Jeanrenaud; Ed. Polirom, Iaşi, 2018

CROSSING FRONTIERS IN LAWRENCE DURRELL'S THE ALEXANDRIA QUARTET

Amalia Mărășescu
Assoc. Prof., PhD, University of Pitești

Abstract: The paper intends to examine various instances of frontier-crossing in Lawrence Durrell's tetralogy The Alexandria Quartet, the word frontier being understood not only as a dividing line between countries, but also as the extreme limit of something. A first type of frontiers that are crossed are the actual borders between countries. However, most importantly, the novel seems also to present other boundaries that are transgressed, especially between what we consider to be "normal" and "abnormal". Such instances of transgression appear at various levels, as marriage, sexual behaviour, politics, religion, science, physical appearance, but also at the level of writing itself.

Keywords: normality, abnormality, border, transgress, culture.

Published between 1957 and 1960 as a series of four novels, *The Alexandria Quartet* is viewed as one of the first postmodernist works. It is a total novel, as it can be read as a love story, a political novel, a detective novel, a novel of espionage or a metanovel. As such, it displays various instances of frontier-crossing, from the passing of the physical boundaries between countries to the transgression of the thin dividing line between the normal and the abnormal.

The borders between countries do not seem that difficult to cross. Alexandria, hence Egypt, are seen as open spaces, inhabited by people of various nationalities. The narrator of three volumes of the novel is the Irish Darley. Darley circulates freely between Egypt and other places. The beginning of the novel finds him on an island in the Cyclades meditating on his Alexandrian experiences. The ending of the novel finds him in the same place, contemplating leaving for France. In between the two moments he visited Alexandria again. In the Egyptian city he lives with the Greek Melissa, but also with the Jew Justine. Among his friends and acquaintances he can count the French Georges-Gaston Pombal or the British Percy (aka Ludwig) Pursewarden. On the other hand, the Egyptian Nessim Hosnani had no problem studying abroad, in Germany and England, and his family could go to Kenya or Palestine.

One observation needs to be made, however. The free circulation of the characters from one country to another is not restricted as long as their behaviour can be termed as normal. When they transgress certain rules, they are likely to face barriers. As a young woman, Nessim's mother Leila was forbidden by the unwritten rules of society to go and study in Paris, though nothing would have prevented her from going there to shop. Years later, caught plotting against the British, Nessim and his wife Justine are forbidden to leave not only their country, but also their house.

Normality and abnormality are rather shifting and subjective concepts. What is normal and abnormal depends on one's culture, situation, age, gender and historical context. A normal behaviour is said to be the one that conforms to the most common behaviour in society, while abnormal behaviour is atypical, out of the ordinary, undesirable, causing some kind of impairment. While people that are considered normal are accepted by society, the abnormal ones are isolated and rejected. They feel pressure to conform to normality, both from external sources and from the inside. Consequently, they try hard to be like the others. The rejection

may also cause shame in some individuals, though the other people may attempt to assimilate them.
In *The Alexandria Quartet* we confront with what might be considered abnormal at several levels: sexual behaviour, marriage, politics, physical appearance, religion, science, but also at the level of writing itself.
The sexual behaviour of the characters in the novel is probably its most shocking part for the Western readers. Sex is a merchandise that is bought and sold freely. Capodistria is one male character of the novel who sends his emissaries to make plain offers to every woman he likes. If she wants him, it is all right, if she does not, it is all right as well. The refusal does not cause any disturbance. Other characters also get involved in countless sexual relationships, everybody is with everybody, they even know that their partner also dates others, but do not seem to mind. Darley lives with Melissa, but also has a relationship with Justine, while Melissa sleeps with lots of others, including Justine's husband, Nessim. She even gives birth to Nessim's daughter, who is brought up by Darley after her death. This does not seem to bother Justine either, who gives money to Darley for Melissa's treatment. Then, when her husband claims his daughter, she supposedly raises her together with him. Though happily married, Justine also has other affairs. At the end of the novel, after freeing himself from his feelings for both Melissa and Justine, Darley embarks upon a new relationship, with Clea. Clea had been Justine's lover for a while, only to end up supporting her decision to marry Nessim. At the same time, the future wife of Clea's former male lover also benefits from her kindness, as Clea draws her future nose.
An even stranger couple is formed of Leila and Mountolive. They are lovers even though Mountolive is the age of Leila's sons. She had been advised to take him as a lover precisely by her husband, who, being much older and cripple, presumably could not stand seeing her wither by his side. The relationship lasts for many years, though it turns from a sexual into an emotional and intellectual one.
Homosexuality is also paid attention to in *The Alexandria Quartet*. Besides the relationship Justine had with Clea, that we have mentioned earlier, we also meet the homosexual doctor Balthazar who at one point is on the verge of ruining his career and practice because of the depression experienced after his lover Panagiotis leaves him.
The book features an incestuous relationship as well, between Pursewarden and his sister, Liza. They even had a daughter together, who died.
The only character whose sexual behaviour seems abnormal to the characters in the novel as well is Justine, to such an extent that her first husband took her to psychoanalysts who diagnosed her as nymphomaniac.
As far as marriage is concerned, the abnormal couple again features Justine. Darley cannot see the reason behind her and Nessim's marriage, which seems a happy one in spite of her many affairs. Moreover, her husband, though aware of his wife's sexual life, is, up to a point, the faithful member of the couple. His brief affair with Melissa is his only slip. At one point in the novel it is suggested that the marriage is founded on financial interest, since Nessim put his money and his connections at his wife's disposal to help her find her lost daughter. In the third volume of the novel, however, the marriage will be revealed as a political alliance between the representatives of the Jews (Justine) and Copts (Nessim). Nessim is involved in a plot against the British, meant to empower the Jews that are seen as the only nation capable of taking control of the area and of allowing the Copts to live on their own terms. Indeed, when the plot is discovered and the Hosnanis placed under house arrest Justine does seem to lose her vitality and feelings for Nessim, while the end of the novel finds her enlivened by the prospect of becoming part of a higher conspiracy.
This plot represents the act of transgression concerning politics. Nessim's position in this is however on the borderline between normality and abnormality. While he owes, nevertheless,

submission to the British authorities against which he plots, he owes probably more to his own Copts, whose position he wants to strengthen. This attitude is inculcated in him by his own father who considers that, before the British came, the Copts and the Moslems lived in peace, without any discrimination and it was the British who taught the Moslems to hate the Copts. Moreover, the British removed the Copts from the key positions they used to hold in the state, granted to them by the Moslems themselves, who used to recognize them as the true inheritors of the ancient Egyptian strain.

Nessim's act of treason towards the British, though excusable to a certain extent, becomes less so because it leads him to lie to his friends and causes a breach between him and his brother. Nessim lies to Pursewarden that his intention is actually to rally the Copts, to strengthen religious and political ties among them, and that they are friends of the British. Pursewarden believes him and when told of Nessim's true intentions commits suicide. It also turns out that some of the Copts in the group are not aware of Nessim's intentions either, and they are not happy at all when they learn about them. Neither are the Jews. Nessim gets his brother's help, but when Narouz tries to impose his own ideas, thus becoming incontrollable, Nessim thinks of doing away with him. Though he himself cannot harm his brother personally, he does everything to convince the Minister for Interior that Narouz is the traitor, thus causing his being killed.

So far we have seen characters that transgress rules and obligations imposed by gender, marital status, nationality or ethnicity. Consequently, relationships of all kinds are established or dissolved easily, without prejudices, though suffering and victims are not excluded.

But there are also characters that transgress barriers imposed by disease, physical deformity and even death.

In point of physical appearance, we have three characters that display signs of abnormality: Narouz, Semira and, towards the end of the novel, Clea. While Narouz stays "abnormal" from the beginning to the end, Semira crosses the border from abnormality to normality and Clea goes the opposite way.

Narouz is the possessor of a hare lip. Rejected by the woman he loves, Clea, because of his deformity, he is, on the other hand, endowed with exceptional powers that might lead him to become a preacher, a great religious leader. Clea loses her hand, but the accident makes her become a genuine artist. Semira has no nose, but in spite of this manages to win the affections of a doctor who finally endows her with a nose and marries her.

Even though accepted by society at large, all three characters isolate themselves because of their "abnormality". Semira and Narouz live like recluses, while Clea leaves Alexandria after the accident, abandoning her friends.

In some cultures, disability and deformity are seen as signs of unusual powers. According to Chevalier and Gheerbrant (1993), any deformity is a sign of the mystery and anyone who presents it is often an intermediary between the known and the unknown, between this world and the nether one. Consequently, s/he is endowed with magical powers, a view entertained by the novel's characters and narrator as well ("for deformity also confers magical powers in the East", Durrell 1968: 322).

The narrator also presents, sometimes seriously, sometimes ironically, attempts at transgressing the ultimate border, the one between life and death. Capodistria fakes his death, leaves Alexandria and moves to Europe in a place from which he pays periodically for the flowers to be placed on his "grave". Scobie dies for real, but is turned into a saint and celebrated accordingly, thus staying alive in the Alexandrians' minds. Narouz also dies, but his love for Clea does not die as well and he apparently tries to take her with him. She loses her hand near Narouz's island and because of his harpoon. But she will get a new, steel and rubber one, that will help her cross a border as well, the one between being an aspiring artist and a genuine one. "I have crossed the border and entered into the possession of my kingdom,

thanks to the Hand. Nothing about this was premeditated. One day it took up a brush and lo! pictures of truly troubling originality and authority were born. I have five of them now. I stare at them with reverent wonder. Where did they come from? But I know that the Hand was responsible. And this new handwriting is also one of its new inventions, tall and purposeful and tender. Don't think I boast. I am speaking with the utmost objectivity, for I know that I am not responsible. It is the Hand alone which has contrived to slip me through the barriers into the company of the Real Ones as Pursewarden used to say. […] All the roads have opened before me, everything seems now possible for the first time." (Durrell 1968: 874)

Though referred to as "it", but spelt with capital *H*, the new hand appears as a creature in its own right, independent of its owner, to whom it confers the divine power of creating. A power that is lent to Clea's dear friend as well, the recipient of this letter, who, all of a sudden, finds himself writing.

The idea that there is a connection between this world and the nether one and we can get messages from across the border between them is entertained by several characters in the novel. Balthazar, for instance, considers that "We get too certain of ourselves travelling backwards and forwards along the tramlines of empirical fact. Occasionally one gets hit softly on the head by a stray brick which has been launched from some other region." (Durrell 1968: 813)

Clea is the receiver not only of signals from the dead Narouz, but also of a prophecy made by Scobie. " 'It was during the last dinner I told you about. Before I went to Syria. He was tipsy, I don't deny it. He said what Balthazar has just told you, and he added a description of someone who suggested to me Nessim's brother. He said, marking the place with his thumbnail on his own lips: 'His lips are split here, and I see him covered in little wounds, lying on a table. There is a lake outside. He has made up his mind. He will try and drag you to him. You will be in a dark place, imprisoned, unable to resist him. Yes, there is one near at hand who might aid you if he could. But he will not be strong enough.' " (Durrell 1968: 815)

The prophecy does come true. Clea's hand is pierced by Narouz's harpoon, while she is swimming, and nailed to an underwater wreck. And even though Darley tries hard to free her, he does not manage to take her out of the water but after cutting her hand.

An experiment that transgresses the rules of both religion and science is the creation of the ten homunculi witnessed by Capodistria, after his supposed death. While Da Capo confesses to have chosen the dark path, Balthazar follows the spiritual one, by getting involved in the study of the Cabbala. The starting of the group is "his futile attempt toward pure spiritual goodness: the opposite direction from Da Capo's movement into Black Magic, but no better." (Kaczvinsky 1997: 73) Both types of transgressions of the limits imposed by religion are equally wrong.

Last but not least, *The Alexandria Quartet* baffles our idea of a traditional novel. The novel is made of four volumes, but the first three are not sequels of each other. As Durrell himself notes in his preface, "The first three were related in an intercalary fashion, being 'siblings' of each other and not 'sequels': only the last novel was intended to be a true sequel and to unleash the time dimension. The whole was intended as a challenge to the serial form of the conventional novel: the time-saturated novel of the day." (Durrell 1968: 9) Consequently, the first three novels present the same events, from different perspectives, and only the fourth volume advances the action in time. The action is not presented chronologically, since Darley, the narrator of the first two and the last volumes, considers that "What I most need to do is to record experiences, not in the order in which they took place – for that is history – but in the order in which they first became significant for me". (Durrell 1968: 97) Besides being a kaleidoscopic narration, the novel is also a prismatic one, "exploring a reality that transforms the objective, exterior, calendar time into a personal, subjective and interior time in order to subvert them both." (Brînzeu 2001: 52)

There are several characters in the novel that are writers: Darley, Arnauti, Pursewarden. Fragments from their works are quoted in the novel and commented on. So are fragments from Justine's diaries.

Then, even though the novel has a multitude of human characters, its main one is not a person, but the city of Alexandria. It is implied and even stated in the novel that Alexandria influences its inhabitants' life in a decisive manner and even determines it to a certain extent. Darley, for instance, considers that "We are the children of our landscape; it dictates behaviour and even thought in the measure to which we are responsive to it." (Durrell 1968: 39-40)

All these signs of abnormality at the level of writing almost got Durrell to be awarded the Nobel Prize for Literature. This can be considered a proof that abnormality is not necessarily bad. While it is nevertheless true that the observance of rules assures order and prevents us from slipping into chaos, it may also be true that the transgression of some rules and the crossing of certain frontiers can make life (and literature) more interesting.

BIBLIOGRAPHY

Abnormality (behaviour). htpps://en.m.wikipedia.org (accessed March 20, 2020).

Brînzeu, Pia. 2001. *The British Postmodernism*. Timişoara: Hestia.

Chevalier, J. and A. Gheerbrant. 1993. *Dicţionar de simboluri.* Bucureşti: Artemis.

Durrell, L. 1968. *The Alexandria Quartet*. London: Faber and Faber.

Fraser, G.S. "The Alexandria Quartet". In *Lawrence Durrell*, http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/frasergs/durrell/chap5.htm. (accessed March 20, 2017).

Kaczvinsky, D.P. 1997. *Lawrence Durrell's Major Novels, or The Kingdom of the Imagination*. London: Associated University Presses.

Mărăşescu, Amalia. 2010. "Magical" Characters in Lawrence Durrell's "The Alexandria Quartet". *Limba şi Literatura. Repere identitare în context european* 7: 375-380.

Normality (behaviour). htpps://en.m.wikipedia.org (accessed March 20, 2020).

Raper, J.R., M.L. Enscore and P.M. Bynum (eds.). 1995. *Lawrence Durrell. Comprehending the Whole*. Columbia & London: University of Missouri Press.

Windling, T. 2005. *The Symbolism of Rabbits and Hares*. http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrRabbits4.html (accessed May 7, 2020).

SINGLE MOTHERS IN BENITO PÉREZ GALDÓS'S NOVELS

Lavinia Similaru
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Benito Pérez Galdós's novels represent genuine historical and anthropological documents of the Spanish society in the late nineteenth century. There is no single aspect that the illustrious novelist does not address, as a writer who aims to provide a rigorous testimony of the society in his literary works. The feminist movement is present there in its early years. The writer seeks to expose the unjust condition of women, which has little evolved throughout the history of humanity. So many centuries had not been enough for women to stop exercising a merely ornamental – and clearly ancillary compared to the men's – role in the society. Women did not study, they were not allowed to have decent professions which could help them make a living, therefore they were condemned to economically depend on men, who took away their freedom. A woman had to get married.
On the other side of the spectrum, there was the hypocritical morality, based on which women would never be forgiven if they made a mistake and lost their honour. Losing their dignity represented a serious flaw and, in this case, women were irretrievably rejected by the society. In his novels, Galdós shows a very compassionate way of portraying women who have gone through this. There are many single mothers in his novels, however two of them – Fortunata and Gloria – are memorable characters, since they doubtlessly embody the victims of the society. There are also single mothers who do not display a real maternal instinct, like IsidoraRufete, the disinherited, and even some who want to take advantage of motherhood and become wet nurses to raise other people's children.

Keywords: Galdós, society, feminism, single mothers.

I. La mujer en las obras de Galdós

Al posar su mirada atenta a su alrededor, Galdós comprende que "en el nuevo tipo de sociedad […] el dinero es la mercancía suprema sin la cual es imposible la adquisición de ninguna otra mercancía, las mujeres, salvo rarísimas excepciones, no tienen acceso a él si no es a través de los hombres." (Blanco, Blanco Aguinaga 1994: 20). La mujer depende completamente del hombre.

Galdós no deja de denunciar la condición de la mujer decimonónica, que en realidad era la misma de tantos siglos atrás. Las novelas de Benito Pérez Galdós constituyen auténticos documentos históricos y antropológicos sobre la sociedad española de finales del siglo XIX. Ningún aspecto se le escapa al ilustre escritor realista, que aspira a dar en sus obras testimonio exacto de la sociedad. El movimiento feminista se encuentra en sus albores. El escritor insiste con tesón en delatar la condición injusta de la mujer, que poco había evolucionado a lo largo de la historia de la humanidad. Tantos siglos no habían sido suficientes para que la mujer dejara de ejercer en la sociedad un papel meramente ornamental y claramente ancilar con respecto al de los hombres. Las mujeres no estudiaban, no podían ejercer profesiones dignas para poder vivir de su trabajo y estaban condenadas a depender económicamente de los hombres, lo que les quitaba la libertad. Una mujer se veía obligada a casarse.

Por el otro lado estaba la moral hipócrita, que no perdonaba a la mujer que había cometido un desliz y había perdido su honra. Aquello constituía una falta muy grave, tal mujer era rechazada irremisiblemente por la sociedad. Galdós tiene una mirada llena de bondad y de compasión para las mujeres halladas en esta situación. Hay varias madres solteras en sus

novelas, pero dos de ellas –Fortunata y Gloria– son creaciones memorables, puesto que son indudablemente víctimas de la sociedad. Hay otras que no tienen tanto instinto maternal, como Isidora Rufete, *la desheredada*, e incluso algunas que desean sacar provecho a la maternidad y se colocan de nodrizas, para criar hijos ajenos.
Las novelas de Galdós constituyen una auténtica protesta en contra de este estado de las cosas y, por eso, muchas de las heroínas son femeninas. María Zambrano observaba:

"Galdós es el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, "ontológicamente" iguales al varón. Y ésta es la novedad, ésa la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad, es lo decisivo y lo primero que se da a ver" (Zambrano 1989: 188).

Isabel Gonzálvez y Gabriel Sevilla ponen asimismo de relieve el esfuerzo del escritor para concienciar a sus contemporáneos: "Pocas son las posibilidades que la sociedad ofrece a la mujer para no quedar relegada a las tareas domésticas, poder ejercitar su inteligencia, cultivar su creatividad y desenvolverse libre e independientemente en el espacio social." (Gonzálvez, Sevilla 2017: 57). A Galdós le indigna la marginación de la mujer.

II. Madres solteras en las novelas de Galdós
"La mujer soltera es una esclava" (Galdós 1992: I 666), nos advierte el autor. Y no se equivoca: la sociedad rechazaba a las que habían cometido un desliz. En las novelas galdosianas hay muchos ejemplos de madres solteras, cuya vida no era nada fácil en aquella época.
II.1. Las nodrizas
Son mujeres pobres, que tratan de sacar provecho a la maternidad. En *El amigo Manso* hay toda una galería de nodrizas. Gracias a Galdós sabemos que muchas de esas mujeres dejaban sus pueblos e iban a Madrid para ganar dinero vendiendo su leche. Eran robustas e ignorantes. La primera nodriza es descrita de esta manera:

"Era el ama rolliza y montaraz, grande y hombruna, de color atezada, ojos grandes y terroríficos, que miraban absortos a las personas como si nunca hubieran visto más que animales. Se asombraba de todo, se expresaba con un como ladrido entre vascuence y castellano, […] y si algo revelaba su ruda carátula era la astucia y desconfianza del salvaje" (Galdós 2009: 99).

Los personajes hablan con mucho desprecio de las nodrizas. Las tachan de mujeres perdidas, astutas y a veces ladronas. Hay un sinfín de insultos dirigidos a este gremio: "No hay peste como esas mujeres" (Galdós 2009: 210); "esas bestias feroces que llaman amas de cría" (Galdós 2009: 211), "todas las burras de leche que vienen a buscar cría" (Galdós 2009: 211), "el antipático ganado" (Galdós 2009: 214).
También son de Madrid, de costumbre criadas que se "desgracian", es decir se quedan embarazadas, en la mayoría de los casos por culpa de sus amos o de un hijo de estos y se meten a criar recién nacidos ajenos, ya que las mujeres de alcurnia no querían amamantar, les parecía vulgar. El escritor asegura que las nodrizas eran "la escoria de las ciudades mezclada con la hez de las aldeas" (Galdós 2009: 214).
El Gobierno Civil regía este comercio y nombraba a un médico, que se encargaba del reconocimiento de las aspirantes a nodriza. La sala donde tenía lugar el reconocimiento no estaba limpia y no había buena luz. Ahí esperaba lo que hoy en día llamaríamos *permiso de*

trabajo el "escuadrón mamífero, alineado en los bancos fijos de la pared" (Galdós 2009: 214).

Las nodrizas eran tratadas de manera indignante -"Había exploraciones de que en otro lugar se espantaría el recato, curioso de durezas para distinguir lo muscular de lo adiposo, y, como en el mercado de caballos" (Galdós 2009: 214)-, se les pide mostrar sus pechos delante de todos los presentes y se les toca sin miramientos:

"¡Permitiera Dios que no os hubiera visto en tal cantidad, flácidos ubres, aquí saliendo con vergüenza de entre bien puestos cendales, allí surgiendo de golpe como pelota de goma por la abertura de un pañuelo rojo, y que no os mirara estrujados por los dedos experimentadores del profesor o de la partera!" (Galdós 2009: 215).

El héroe está horrorizado de la falta de respeto hacia aquellas mujeres. La sociedad las necesitaba, pero las despreciaba y las humillaba, obligándolas a olvidarse del pudor y de la dignidad. Eran compradas y regateadas como las reses. Todo se hacía de manera rigurosa, ya que de la revisión se encargaban los médicos:

"En un lado el facultativo examinaba aréolas; en otro Miquis, después de rebuscar vestigios de pasadas herejías, cogía el lactoscopio y poniendo en él la preciosa sustancia de nuestra vida, miraba junto a la ventana, al trasluz, la delgadísima lámina líquida, entre cristales extendida" (Galdós 2009: 215).

II.2. Gloria

La heroína de la novela homónima concibe un hijo con Daniel Morton, un joven judío, que llega náufrago a su pueblo y es llevado herido a casa de Gloria por el padre y el tío de ella. Gloria Lantigua y Daniel Morton se enamoran, pero se comportan decentemente, como lo hacían los jóvenes del siglo XIX: no tienen relaciones sexuales. Tienen religiones distintas (ella es católica, mientras él es judío, pero Gloria al principio lo cree protestante). Daniel decide irse a su país y abandonar a Gloria.

Pero las circunstancias hacen que el joven vuelva y entonces ya no puede resistir la tentación. Es una noche de tempestad y de sombras, el viento desencadena fuertes oleajes y arranca puentes, "toda Ficóbriga, con su Abadía en medio y su torre como un mástil, corría llevada por el huracán, del mismo modo que corre un mísero barco sin timón" (Galdós 2001: 301). El padre y el tío de Gloria no pueden regresar a su casa, de manera que la mujer está solamente con sus criados.

Ella no desea tener nada con Daniel aquella noche espantosa y se lo dice: "Tú no eres ya juicioso y bueno, como la última vez que nos vimos. Amigo, si me estimas, si me amas, vete. Te lo suplico" (Galdós 2001: 296). Le pide reiteradamente que se vaya, hasta le reta, insultándole: "-¡Oh, qué pequeño eres! -exclamó la joven apelando desesperada a la razón-. Esto es indigno de ti. No eres como yo creía, Daniel" (Galdós 2001: 297). Después añade con frialdad "Te aborreceré" (Galdós 2001: 297).

Es inútil, no logra hacerle renunciar a sus propósitos, el hombre se sabe amado. Por eso, Daniel no escucha razones y no le hace caso; todo lo contrario, cuando Gloria entra y trata de cerrar la puerta detrás de ella, Daniel "impidiendo con enérgica mano su movimiento, entró también" (Galdós 2001: 297). Consigue subir a la habitación de ella casi sin ser visto, sólo una criada lo vislumbra vagamente, pero cree que se equivoca. Aun así, la criada sube con otro criado, a averiguar si hay alguien en la casa. Los criados no se atreven a entrar, se limitan a pasar por delante de la puerta del dormitorio de la señorita y a desearle buenas noches.

Si Gloria se sintiera en peligro, gritaría, pediría ayuda. Pero ella se calla. Gloria no quería yacer con Daniel, pero está enamorada y es incapaz de rehuir aquel encuentro amoroso. El amor de los dos jóvenes es demasiado grande para que puedan resistir sin consumarlo.
Al darse cuenta de lo que acaba de hacer, Gloria se asusta: "Cuando dirigió la primera mirada a su conciencia, se horrorizó. Todo era negro y espantoso. Cuando trajo a la memoria su familia, su nombre, creyose abandonada de Dios y de los hombres" (Galdós 2001: 302).
Y las cosas van de mal en peor, ya que ahora, después de hacerla suya, Daniel Morton le confiesa que él es judío. En ese momento, Gloria "ve abrirse bajo sus pies la tierra y salir las llamas del infierno" (Galdós 2001: 305). Para ella, es el fin del mundo. No se imagina amar a un judío, es un pecado mortal. Gloria sabe bien que está "deshonrada, perdida para Dios y para el mundo" (Galdós 2001: 317).
Se arrepiente de sus sentimientos y de sus hechos. "Esto no puede perdonarse, no, de ningún modo" (Galdós 2001: 309) le contesta a Daniel cuando él le pide perdón por haberle ocultado su religión.
De aquel encuentro nace un bebé. Como Gloria es huérfana, de ella se encargan la hermana y los dos hermanos de su padre. Doña Serafinita, la tía, es una mujer muy creyente, casi una santa, a quien Galdós llama "Mefistófeles del cielo" (Galdós 2001: 318), para sugerir que es muy intolerante. Doña Serafinita decide que Gloria debe expiar su gran pecado volviéndose monja y abandonando a su hijo recién nacido.
Gloria es demasiado joven e incapaz de oponerse. Está avergonzada, se siente culpable (de haber perdido su honra y de haber provocado la muerte de su padre, que se muere por el disgusto) y constata que la sociedad provincial la rechaza. Ya no tiene fuerzas y se deja influir por la moral inquebrantable de su tía.
El niño es dejado al cuidado de una nodriza y Gloria se prepara para ingresar al convento.
Sin embargo, el instinto maternal de la heroína es muy fuerte. Ella huye de su casa por las noches, cuando su tía duerme y va al pueblo vecino, para ver a su hijo. La separación de su bebé la aflige profundamente. El inmenso amor por la criatura desborda el alma de Gloria, que se rebela y advierte a doña Serafinita:

"…por más que trato de sojuzgar mi entendimiento, por más que le pongo ligaduras y le azoto y le pisoteo... sí, todo eso hago... pero aun haciéndolo así no puedo conseguir nada. Todas las fuerzas de mi espíritu no pueden obligar al pensamiento a que se convenza de que un hijo desvalido debe estar separado absolutamente de la madre que le dio el ser, de que eso no es una violación de las leyes más santas, y de que Dios apruebe crueldad tan grande" (Galdós 2001: 194).

No hay duda de que la joven preferiría enfrentar la sociedad y criar a su hijo. Tanta tristeza y los vaivenes de su suerte (a veces tiene esperanzas de poder casarse con Daniel Morton, que está dispuesto a convertirse al cristianismo, para hacer posible la celebración del enlace) la destrozan. Gloria se muere de pena.
Su fe en Dios es tan fuerte, que antes de morirse le pide a Daniel Morton que renuncie a su intención de llevarse al niño y lo deje al cuidado de los tíos de ella, para que su hijo sea buen católico. Daniel cumple su deseo.

II.3. Fortunata
La heroína de *Fortunata y Jacinta* es la más conocida madre soltera de la literatura española decimonónica.
Juan Santa Cruz se divierte con Fortunata y, a pesar de saber que ella está embarazada, se casa con Jacinta.

No se sabe nada del primer embarazo de Fortunata, el autor no relata cómo vive la protagonista este momento de su vida. Desafortunadamente, el niño muere. Las únicas informaciones las ofrece Juan Santa Cruz, cuando Fortunata, por falta de recursos –a pesar de mantener una relación con otro hombre–, decide escribir a Juan Santa Cruz y pedirle ayuda, porque el niño está gravemente enfermo. Pero es demasiado tarde y nada se puede hacer, Juan Santa Cruz rememora: "el garrotillo le cogió al pobrecillo nene tan de filo, que cuando yo llegué... […] el pobre niño estaba expirando" (Galdós 1992: I 416).

No cabe duda de que Fortunata es una madre abnegada. A la muerte del niño, está "hecha un mar de lágrimas" (Galdós 1992: I 416). A lo largo de la novela, no dejará de lamentar la muerte de su primer hijo.

Juan Santa Cruz reanuda e interrumpe sucesivamente los encuentros sexuales con Fortunata, a pesar de que los dos están casados con otras personas. Ella se queda otra vez embarazada y cuando se da cuenta, Santa Cruz está ya lejos, con otra amante, que, además, es amiga suya.

Fortunata es feliz de tener otro hijo. Es cierto que, en su ingenuidad, piensa que el bebé será una manera de retener al padre, ya que supone un vínculo fuerte y duradero entre los dos. Sueña con el momento en que el padre verá al recién nacido: "Él será un pillo, y un ingrato; pero lo que es a su nene le tiene que querer. Como que se volverá loco con él. Y cuando vea que es su retrato vivo" (Galdós 1992: II 455). Fortunata no comparte la ambición, ni las aspiraciones de su tía, no desea que la familia del padre de su hijo le dé dinero: "Bien sabe Dios que esto que pienso, no es porque yo sea interesada. Para nada quiero el dinero de esa gente, ni me hace maldita falta" (Galdós 1992: II 455).

Más allá del amor frustrado que siente por el padre, Fortunata ama de todo su corazón a su bebé, está embelesada y le parece el niño más bello del mundo. Lo estrecha con amor en sus brazos, le canta para arrullarlo, le habla tiernamente para que no llore… Es una de las madres más tiernas de la literatura: "Dos horas hace que está tan dormidito. ¡Qué ángel! ¡Y si viera usted qué pillo es, y qué tragón! Viene determinado a darse buena vida. Si lo viera usted cuando se pone a mirarme... ¡Pobrecito! Me quiere mucho. Sabe que le quiero más que a mi vida, y que es para mí el mundo entero" (Galdós 1992: II 450).

Está indignada al saber que doña Lupe supone que su hijo podría tener algún defecto físico: "¡Defecto!... […] Si es una preciosidad. Más perfecto es que las perfecciones. Se lo enseñaré a usted desnudo, para que vea qué hermosura de hijo. Estoy loca con él. Me parece que han de venir a quitármelo. Y no crea usted; ¡hay tanta envidiosona...!" (Galdós 1992: II 450).

Cuando descubre que tiene una hemorragia y comprende que se va a morir, no piensa más que en su hijo:

"En el tiempo que estuvo fuera Encarnación, la diabla no hizo más que dar a su hijo muchos besos, diciéndole mil ternezas. El chico estaba despierto, y callado la miraba, y aunque nada decía, a ella se le figuró que hablaba... «Estarás tan ricamente... hijo mío. No te querrán tanto como yo, pero sí un poquito menos... Me estoy muriendo..." (Galdós 1992: II 520).

Los últimos pensamientos de la infeliz madre son para el pequeño. Fortunata sabe que su rival, Jacinta, la esposa de Santa Cruz, es una mujer muy buena, que no ha podido tener hijos y que criará amorosamente al de su marido con la amante. No se equivoca: Jacinta estará dispuesta a ser una verdadera madre para el hijo de Fortunata y lo amará como si fuera suyo.

II.4. Mauricia la Dura

En *Fortunata y Jacinta*, Mauricia es una madre indiferente. Tiene una hija muy bella e inteligente, que despierta en Jacinta, la esposa de Juan Santa Cruz, tristeza y deseo de ayudar a la niña. La primera vez que Jacinta ve a la niña, las vecinas la informan que es "hija de una mujer muy mala" (Galdós 1992: I 364) y ella infiere en voz alta, delante de la pequeña:

"¡Pobre niña!... su mamá no la quiere" (Galdós 1992: I 364). No se equivoca: Mauricia había abandonado a su hija.

La que cría a Adoración es su tía, Severiana, la hermana de Mauricia, que es una mujer decente y buena, cuyos hijos no han sobrevivido. Juan Antonio, el marido de Severiana, ama también a la niña y la considera hija suya. La tía se esfuerza en educar a la niña y es exigente con ella, no tolera las travesuras inocentes. Adoración "nació y se crió entre mujeres malas, que la enseñaron a fantasiar y a ponerse polvos en la cara. Cuando va por la calle, hace unos meneos con el cuerpo que..." (Galdós 1992: I 364). La niña no tiene ninguna culpa: viviendo entre prostitutas, había aprendido a comportarse como ellas. Todos los niños imitan los comportamientos de los adultos. Adoración se mueve como las mesalinas, es sensual y coqueta, como ellas, su tía relata cómicamente:

"Lo bueno que tiene es que no me empuerca la ropa y le gusta lavarse manos, brazos, hocico, y hasta el cuerpo, señora, hasta el cuerpo. Como coja un pedazo de jabón de olor, pronto da cuenta de él. ¿Pues el peinarse? Ya me ha roto tres espejos, y un día... ¿que creerá la señora que estaba haciendo?... pues pintándose las cejas con un corcho quemado" (Galdós 1992: I 366).

El escritor apunta que la niña "se había cosido a las faldas de Jacinta" (Galdós 1992: I 365). Indudablemente, siente la falta del amor maternal y en Jacinta ve inmediatamente una madre.

Cuando Mauricia se está muriendo, le traen a su hija y ella la besa. Adoración tiene un poco de miedo y se siente cohibida, no está a sus anchas en presencia de su madre: "Un poco asustada, la nena besó también a su madre, sin efusión de cariño, y como besan a cualquier persona los chicos obedientes, cuando se lo manda la maestra" (Galdós 1992: II 193). El autor destaca la frialdad de Mauricia, que se dirige a su hija "sin efusión, como quien cumple un trámite" (Galdós 1992: II 193). Reitera su renuncia al vínculo que debería existir entre las dos: "Niña de mi alma, bien haces en querer a la señorita más que a mí, porque yo he sido más mala que arrancada" (Galdós 1992: II 193).

La charla entre madre e hija no dura mucho, ya que Mauricia abraza y besa otra vez a su hija, pero "con efusión tiernísima", demostrando que "en el fondo de su ser existían instintos y sentimientos maternales" (Galdós 1992: II 194) y hace una broma amarga sobre el miedo que inspira a su hija, diciendo que no la asustarán con el coco, sino con su madre. Después llevan a la pequeña a otra habitación, para que la agonía de su madre no la asuste demasiado.

II.5. Isidora Rufete

La heroína de *La desheredada* tiene un hijo con su amante, Joaquín Pez, marqués de Saldeoro. La madre le pone el mismo nombre de su padre y lo llama "Riquín", apodo que en realidad se debe a una tía de Isidora. De todos modos, el uso de este apelativo demuestra el cariño que la madre le tiene al niño. A pesar de esto, el niño es "algo monstruoso; lo que llamamos un *macrocéfalo*, es decir, que tiene la cabeza muy grande, deforme" (Galdós 2018: 290). La madre no se avergüenza con él, sino todo lo contrario: pregunta al médico "si toda aquella gran testa estará llena de talento" (Galdós 2018: 290). Ella desearía disponer de un aparato que frenara el crecimiento de la cabeza del niño.

Joaquín Pez, el padre, se desentiende de su descendiente ilegítimo y la madre llega a ser amante del político Alejandro Botín Sánchez. Pero el nuevo amante es despótico y celoso, lo que no puede tolerar la rebelde Isidora, que prefiere la pobreza y la libertad.

Isidora ama a su hijo, sobre todo porque ama también al padre y en el fondo muy tarde pierde la esperanza de llegar a ser su esposa, ya que el marqués de Saldeoro es viudo. Joaquín Pez y la herencia que ella cree que le pertenece son los sueños dorados de Isidora Rufete. Se hunde en sus ensoñaciones y se prueba bellísimos vestidos ajenos, olvidándose de su hijo.

Al final, la heroína comprende que no tendrá ni a Joaquín (que vuelve de La Habana casado con otra mujer), ni la herencia que pretende (porque se demuestra que ella no es heredera legítima de los marqueses de Aransis). Por el pleito de la herencia llega a pasar una temporada en la cárcel, durante la cual recibe visitas de sus familiares con su hijo y son los únicos momentos que la reconfortan un poco.

Después de salir de la cárcel, Isidora se ve obligada a vivir en la miseria. No busca ninguna manera digna de ganarse la vida, decide prostituirse y abandona sin remordimientos a su hijo. Su prima Emilia recoge al niño para criarlo junto con los suyos propios, lo abraza y le dice: "en mí tendrás la madre que te falta. Aquella mamá tuya no existe ya, se ha ido para siempre y no volverá; se ha caído al fondo, hijo mío, al fondo... Ya lo entenderás más adelante" (Galdós 2018: 502). Y cumplirá su promesa.

Isidora Rufete vuelve a aparecer en *Torquemada en la hoguera*, donde el usurero desesperado le da dinero, enternecido por la pobreza en que vive ella con su amante, un pintor que padece tuberculosis. Queda claro que el hijo de Isidora, Riquín, no está con ella.

III. Conclusiones

En su empeño de dejar en sus obras testimonio verídico y exacto de la sociedad de su tiempo, Galdós crea una galería de magníficos retratos femeninos, dentro de los cuales hay gran variedad de madres solteras. Lo hace indudablemente movido por la compasión que le inspiran aquellas mujeres. En muchos casos son víctimas de la sociedad despiadada y cruel, que solo se rinde al dinero. Con excepción de Gloria, que nace en una familia acomodada, son de condición muy humilde. Algunas son tiernas y otras indiferentes con sus hijos.

Galdós nunca juzga a estas mujeres y siempre las mira con evidente simpatía.

BIBLIOGRAPHY

BLANCO, Alda, BLANCO AGUINGA, Carlos (1994). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *La de Bringas* (pp. 9-45). Madrid: Cátedra.

CARDONA, Rodolfo (1995). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Doña Perfecta* (pp. 13-55). Madrid: Cátedra.

CAUDET, Francisco (1992). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (pp. 11-86). Madrid: Cátedra.

GONZÁLVEZ, Isabel, SEVILLA, Gabriel (2017). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Tristana* (pp. 9-106). Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1995). *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2009). *El amigo Manso*. Madrid: Alianza editorial.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1992). *Fortunata y Jacinta*. I, II. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2001c). *Gloria*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxd0w8

PÉREZ GALDÓS, Benito (2018). *La desheredada*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2019). *Las novelas de Torquemada*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

ZAMBRANO, María (1989). *La España de Galdós*. Madrid: Endymion.

POEMS IN PICASSO LANGUAGE

Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, „Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: Few people know that, beyond his works of art, Pablo Picasso was, like Michelangelo, a poet. Very few times can be said whether a creator belongs to both the history of fine arts and the history of literature. And yet, talent in a particular field merges with artistic manifestations in the literary field under favorable conditions. Irina Mavrodin's translation of Picasso's Poems is part of the cultural gifts of those who want to discover the famous Parisian artistic atmosphere of La Belle Epoque in which Pablo Diego José Francisco de Paula Juan de Nepomuceno Maria de Los Remedios Cipriano de la Santisima Trinidad Martyr Patricio Clito Ruiz Y Picasso Lopez born 25 October 1881 in Malaga and died 8 April 1973 in Mougins/ Cannes. The work on the complementarity between poetry and fine art is structured in the following chapters:
1. Every child is an artist. The problem is how to remain an artist even after he/she grows up.
2. In life, beauty disappears. In art, no.
3. Leave tomorrow what you never want to do.
4. Where the work of the Spirit does not use the hand tool, there is no art.
5. Who does not respect life, does not deserve it.
6. Learn the rules like a professional, to break them like an artist.

Keywords: Poems, Pablo Picasso, Irina Mavrodin, modernity, painting, literature.

Puțină lume știe că dincolo de operele sale de artă, Pablo Picasso a fost, ca și Michelangelo, poet. De foarte puține ori se poate spune dacă un creator aparține deopotrivă istoriei artelor plastice precum și istoriei literaturii. Și totuși, talentul dintr-un anumit domeniu, fuzionează cu manifestările artistice din domeniul literar în condiții propice. Pentru că orice parte a creației ilustrează întregul. Traducerea Irinei Mavrodin a *Poemelor* lui Picasso face parte din darurile culturale ale celor care vor să descopere faimoasa atmosferă artistică pariziană din La Belle Epoque în care Pablo Diego José Francisco de Paula Juan de Nepomuceno Maria de Los Remedios Cipriano de la Santisima Trinidad Martyr Patricio Clito Ruiz Y Picasso Lopez născut la 25 octombrie 1881 la Malaga și decedat la 8 aprilie 1973 la Mougins/ Cannes s-a afirmat. Lucrarea ilustrează complementaritatea dintre poezie și arta plastică.

Fiecare copil este un artist. Problema este cum să rămână un artist şi după ce va creşte.

Născut la Malaga, la 25 octombrie 1881, andalusian și spaniol, Picasso nu și-a uitat niciodată originile. În familia profesorului de arte plastice José Ruiz Blasco (1837, Malaga-1913, Barcelona) și a Maríei Picasso López (1855, Malaga- 1938, Barcelona) la primul etaj al clădirii care este astăzi Fundația Picasso a văzut lumina zilei artistul care avea să schimbe sensibilitatea percepției modernității. Botezându-și copilul la parohia Santiago pe 10 noiembrie 1881 și dându-i acestuia, conform uzanțelor timpului șapte nume, familia s-a mutat mai târziu în apropiere, la numărul 34, astăzi numărul 17 din

Fundația Picasso, Casa natală a lui Picasso Plaza de la Merced, nr. 15, Malaga, Spania

aceeași Plaza de la Merced. Tatăl, pe care lumea îl numea englezul pentru felul de a se îmbrăca elegant și sobru conform modei timpului era pictor și un respectat și talentat profesor de istoria artei. Mama lui avea cinsprezece ani când se căsătorise.

„...iată povestea născută dintr-un tată alb și un păhăruț de rachiu din Andaluzia născut dintr-o mamă a unei fete de cincisprezece ani născută la Malaga în pecheles (cartieri rău famat din Malaga n.n. LM) frumosul taur care m-a zămislit cu fruntea încununată de iasomie cu dinții smulse cu mâinile sale liniile coliviei în care era închis poporul păsărilor de pradă sfâșiind cu ghearele și cu pliscul umărul gol al florii de lămâi fata moartă de frică aripi sfărâmate inimă albastră brăzdată cu mult roșu în spirală cu ochi de fluture de noapte învelită în hârtia de mătase de un verde crud al rochiei sale și încălțată cu urechile ascuțite ale bufniței.....” *4 mai 1936* (Picasso, 2007: 68)

În salonul de altă dată al casei natale se află singurul tablou din Malaga al lui José Ruiz Blasco, achiziționat pentru suma de 1500 de pesetas (aproximativ 9 euro) înfățișând o cornișă pe care stau niște porumbei, realist și desăvârșit înfățișați, încât par gata să își ia zborul și o sculptură a Maicii Domnului îndoliată (Dolorosa). Se spune că cel care a terminat acest ablou a fost Pablito, care l-a ajutat pe tatîl său să îl termine. Aici, la Malaga s-au născut și cele două surori ale artistului, Lola (1884-1958) și Conchita (1887-1895). Malaga din vremea copilăriei artistului era un oraș aflat în criză din cauza filoxerei, ce decimase viile renumite din regiune. Ca urmare, comerțul cu vin care aducea principalul profit locuitorilor din regiune a intrat în declin în orașul tăiat în două de râul Guadalmedina. Cutremurul din ziua de Crăciun din anul 1884 a făcut ca familia artistului să își caute adăpost în altă parte, acolo unde trei zile mai tîrziu avea să se nască Lola, sora lui Pablo, supranumită La Teremotica. În 1891 familia s-a mutat la Coruña, unde a locuit până în 1895, când s-a mutat la Barcelona. Atmosfera orașului natal, a luminozității incredibile, a mulțimii de porumbei care își fac veacul pe acoperișul crenelat la catedralei din Malaga și mai ales culoarea albastru tucoaz a Mediteranei în aceste locuri au rămas de-a pururi în amintirea artistului, care le-a transfigurat în manieră plastică.

Publicat de André Breton în 1936 și prezentat ca *Picasso poet,* în *Cahier d`art* nr 7 -10, Paris, 1936, p 185-191, artistul s-a bucurat de notorietatea și prietenia unor scriitori avangardiști importanți. Într-o scrisoare către Federico Garcia Llorca, Salvador Dali, în textul intitulat *28 octombrie 1935* care ilustrează preocupările poetice ale lui Picasso artistul scria: „dacă gândesc într-o limbă și scriu câinele aleargă după iepure prin pădure și vreau să traduc asta într-o altă limbă trebuie să spun « masa de lemn își implântă labele în nisip și aproape că moare de frică știindu-se atât de proastă.»” E vorba despre traducerea din limba picturii în limba poeziei, care răsmâne totuși Limba poeziei Picasso.

Muzeul Picasso din Malaga, Palacio de Buenavista, San Agustín 8.

În viață, frumusețea dispare. În artă, nu.

Înzestrat de la natură cu talentul de a picta, format la școala plastică a părintelui său, Pablo Picasso era conștient că universul fizic pe care îl reprezintă cu fidelitate pictura clasică nu poate exista independent de gândire, care participă la el. În epoca în care Einstein descoperea că spațiul și timpul nu sunt absolute și formula teoria unificată a câmpului, ideea că universurile coexistă în simultaneitate, a stat la baza ideii că fiecare om își construiește propria realitate, propriul univers individual, care se află în conexiune cu toate celelalte. Pentru fiecare dintre oameni

există un număr indefinit de universuri care coexistă simultan, care pot avea legătură între ele sau nu pot avea nici un fel de legătură unul cu celălalt. Toate acestea se află într-un continuu proces de schimbare. Realitatea percepută este doar armonia de fază a acestor universuri ce coexistă simultan. Omul coexistă simultan în fiecare dintre aceste universuri infinite, de unde și indefinitul număr de posibilități și de realități. Pictura cubistă a lui Picasso este o ilustrare a faptului că un perete de lumină ne desparte de toate celelalte realități, fiecare dintre noi trăind într-un fel de con de lumină compus sub forma unei clepsidre, la intersecția dintre experiența trecută și cea viitoare aflându-se prezentul. Transpunerea spațialității tridimensionale în plan este rezolvarea cubistă a acestui moment. Peretele de lumină ne desparte de toate celelalte realități, dar conștiința e singura care poate străpunge această barieră spre alte nivele ale realității, cu o viteză uimitoare, mai mare decât cea a luminii. Forța gravitațională care reoganizează lumina oferă posibilitatea călătoriei în timp prin locul în care straturile din univers se întâlnesc. Ideea e că toate lucrurile se află în conexiune și fusese formulată și de Charles Baudelaire în *Correspondances:*
La Nature est un temple où de vivants piliers aissent parfois sortir de confuses paroles; L'homme y passe à travers des forêts de symboles Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent Dans une ténébreuse et profonde unité, Vaste comme la nuit et comme la clarté, Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

II est des parfums frais comme des chairs d'enfants, Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies, Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
Ideea că toate lucrurile sunt conectate în microcosmos prin spiralele timpului fusese intuitiv sugerată de poeți, iar legăturile subtile între aceste părți ale universului nu pot fi percepute în stările de conștiință obișnuite. Sinestezia ca procedeu literar este o ilustrare clară a ideii de vibrație, de undă, care definește ființa și toate lucrurile din univers. Posibilitatea de a schimba universul și de a te schimba prin gândire există, de vreme ce tot universul este viu și în interconexiune. Poezia în limba Picasso este picturală, coloristică și neobișnuită pentru că renunță la punctuație și asociază în mod aleatoriu fragmente, ca într-un mozaic realizat din cioburi de realitate spartă, percepută fulgerător. Procedeul de tipul fragmentarismului postmodern incită cititorul. Nu e o poezie „leneșă" cum preciza Arghezi, ci e o remodelare a ideii de frumusețe în termenii percepției moderne, în care cititorul/privitorul trebuie să rămână nedumerit o vreme gata să contemple „tot ce-i ne-nțeles" cum scria Blaga și să ajungă la propriile concluzii structurându-și singur elementele percepute în emoții. Culorile precum artele fuzionează, iar poeziile poartă numele unor date ale „cuvintelor potrivite" sub puterea extazului:
„picătură/ cu picătură/ viu/ moare/ albastrul / palid/ între/ ghearele/ verdelui de migdală/ la scara/ de roz" *2 iulie 1938* (Picasso, 2007: 139)
Microstructurile spațiului tridimensional se autostructurează sub forma modelului de șvaițer cosmic prin golurile căruia spiralele cosmice fac posibilă comunicarea. La nivel submicroscopic totul e viu: atomii simt vibrația electronilor care vibrează în jurul nucleului, totul se mișcă, crește și apoi se risipește.Totdeauna într-un câmp gravitațional mai puternic relativ la observator timpul trece mai greu. Câmpul gravitațional distorsionează și timpul și spațiul.
„gânduri ce sug forme în forme ce sug gânduri în forță fără mușchi
gura plină de sângele formele supte gândurilor" *12 noiembrie 1936 II* (Picasso, 2007: 93)

Construcție a gândirii, spațiul poate cuprinde universul într-un singur punct. Cu cât observatorul se află într-un cîmp gravitațional foarte puternic, de vibrație înaltă detaliile se măresc și timpul moare devenind „veșnicie" cum scria Eminescu:

„fulgerul adoarme leneș sub marile clopote care sună peste întreaga vale" *31 decembrie 1939* (Picasso, 2007: 149)

Filosofia plutește printre cuvinte, dar acestora le lipsește orice fel de coerență care le-ar dărui inteligibilitate.

Lasă pe mâine ceea ce nu vrei să faci niciodată.

Întreaga cunoaștere este concentrată în individ, așa după cum microcosmosul prefigurează macrocosmosul. Pablo Picasso ar fi putut fi foarte bine și muzician de vreme ce poemele sale utilizează sugestiile sunetelor din intervale diferite, infinite alăturându-le într-un sistem tonal infinit, într-o vreme în care sistemul tonal dodecafonic al lui Arnold Schönberg, Max Reger și Richard Strauss erau corelate cu expresionismul în muzică. Atonalismul este evident în aceste versuri care evită tonalitățile armonice. Cu toată reclama zgomotoasă, de partitură muzicală uitată în rafturile cu poeziei nu există decât experimentalism:

„do 3 re 1 mi 0 fa 2 sol 8 la 3 si 7 do 3
Do22 si 9 la 12 sol 5 fa 30 mi 6 re 11 ½ do 1
Do 333 si 150 la ¼ so 17 fa 303 re 1 mi 106 si 33.333.333
Mi 10 si 44 la 9 sol 22 fa 43 mi 0-95
Mâna face umbra proiectată pe care lumina o lasă să facă și umple cu tăcere suma cifrelor 3-5-10-15-21-2-75-și eșarfa care flutură dusă de ghearele firului de păr aripile lui desfășurate se rotesc e beat de libertate în albastrul cutelor corsajului spre cerul deschis al infinitului *3 mai 1936* (Picasso, 2007: 67)

Destructurarea muzicii sub forma cuvintelor era o formă de artă pentru artistul care mărturisise de nenumărate ori că nu iubește muzica. Cucerirea iraționalului în circumstanțele culturale date era o formă culturală și filosofică și rezultatul experimentelor teribil de complicate din domeniul picturii în căutarea simplității prin descompunerea corpurilor în figuri geometrice. Din etapa elenistică a picturilor sale din vremea adolescenței și până în momentul în care începe să scrie poezie, Picasso a uimit o lume întreagă utilizând limba maternă și limba franceză pentru a delimita un teritoriu personal: criza conjugală, care o perioadă îndelungată l-a făcut să nu mai picteze de frica partajului. De la primul text scris la 18 aprilie 1935 cu cerneală chinezească, poetica lui pare un torent de cuvinte cu neputință de stăvilit. Are o forță incredibilă de stăpânire a limbajului metaforic și a polisemiei cuvintelor. Gândește vizual. Obișnuia să spună: „*Tot ce găsiți în poemele mele veți găsi și în picturi. Mulți pictori de astăzi au uitat de poezie în picturile lor – când, de fapt, cel mai important lucru e tocmai poezia*". Dar poezia a fost doar o mască artistică a talentului lui Picasso.

Acolo unde lucrarea Spiritului nu folosește unealta mâinii, nu există artă.

Poetul și artistul Jaume Sabartés, secretarul lui Picasso, spunea despre scrierile lui, bazându-se pe o mărturisire a artistului că intenția era să producă senzații prin intermediul cuvintelor, nu să povestească sau să descrie ceva. Cuvintele sunt ca și culorile din pictura lui personaje care vorbesc singure, nu mijloace ale exprimării. Picasso a scris sute de poeme din 1935 până în 1959, când a scris poemul *Înmormântarea Contelui de Orgaz,* inspirat de tabloul lui El Greco. Este și dramaturg, autor al pieselor „Dorința prinsă de coadă" (*Le Désir attrapé par la queue, 1941)* și „Cele patru fetițe" (*Les Quatre Petites Filles*) scrisă între 24 noiembrie 1947 și 13 august 1948, publicată în 1949, cu o a doua versiune cu același titlu în 1952. A fost implicat și în realizarea spectacolului-lectură *Le Désir attrapé par la queue* împreună cu Jean Paul Sartre, Valentine Hugo și Simone de Beauvoir în regia lui Albert Camus în apartamentul din Paris a lui Michel Leiris în 1944. Fluxul cuvintelor asemănător cu fluxul conștiinței au făcut ca scrierile lui Picasso să fie destinate mai ales lecturii, nu reprezentării în fața publicului. Cu narațiune nonlineară și cu un înțeles care se lipsește de înțelegerea publicului

s-a spus că mesajul acestor creații nu vorbește nici despre om și nici despre univers, ci doar despre lipsa de mesaj creației. Cu sensul mereu frânt, fragmentat, rupt și întrerupt, poemele sale par rezultatul dicteului automat suprarealist și rezultatul colajului, al manualității artelor precum sculptura, pictura și ceramica, pe care artistul le-a transpus în literatură:
„pe spatele imensei felii
de pepene galben arzător
copac bucată de fluviu
masă de râs
sub amenințarea aripii care
strânge pentru plăcerea de a vedea
expirând între dinții săi
abătută de la plictis
un fir de iarbă
cei doi mici muguri de prun
căzuți atât de jos
se sărută de câteva zile
enervați de plânsul
fetiței”
Cine nu respectă viața, nu o merită
Mai mult decât oricare dintre contemporanii săi, Picasso a avut ocazia să-și creeze deopotrivă opera și propriul mit. Conștient de felul în care receptarea operei de artă trebuie promovată pentru a fi prețuită așa cum se cuvine de publicul din întreaga lume, Picasso nu s-a sfiit să își creeze un anturaj pe măsura preocupărilor sale artistice vaste, pe măsura gusturilor sale erotice excentrice, cu artiști având diverse orientări și să trăiască mereu în efervescența evenimentelor de care viața veacului al XX-lea a fost inundată. Premiat de Stalin, autor al vestitului porumbel al păcii Picasso era la un moment dat un miliardar printre comuniști. Din corespondența cu Salvador Dali intitulată sugestiv *Picasso și eu* (*Picasso y yo*) reiese clar că André Breton fusese interesat de opera lui Picasso, guru-ul grupului suprarealist cunoscându-l pe Picasso în noiembrie 1918 la îndemnul lui Guillaume Apollinaire. De la prima sa expoziție de pictură din localul *Els Quatre Gats* („La patru pisici") din Barcelona, unde se aduna avangarda artistică și intelectuală din capitala Cataluniei și până la maturitate, când - adăpostindu-se în brațele unor femei talentate și inteligente - le-a transformat pe toate în surse vii de energie creatoare și într-o colecție de muze pentru lucrările sale, Picasso i-a cunoscut pe Max Jacob, George Braque, Gertrude Stein, Matisse, Jean Cocteau și pe Serghei Diaghilev, conducătorul ansamblului avangardist *Les Ballets Russes*, Jean-Paul Sartre, Paul Eluard, Jacques Lacan, Raymond Queneau, Albert Camus și personajele ce participau la salonul parizian din Rue de Fleur 27, salonul de sâmbătă al scriitoarei Gertrude Stein: Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Sinclair Lewis, Ezra Pound, Gavin Williamson, Thornton Wilder, Sherwood Anderson, Francis Cyril Rose, Bob Brown, René Crevel, Élisabeth de Gramont, Francis Picabia, Claribel Cone, Mildred Aldrich, Jane Peterson, Carl Van Vechten și Henri Matisse. Toate poveștile amoroase și mulțimea manifestărilor spiritului său creeator și inovator l-au transformat într-o legendă, strategia lui de marketing fiind o
„carte ce trebuie jucată ascunsă chiar în mijlocul
valului seismic al tăcerii....” *Vallauris 20 iulie 1951* (Picasso, 2007: 174)
Iubind spiritul copilăriei pe care nu a părăsit-o niciodată, una dintre femeile pe care le-a cucerit, **Françoise Gilot** se întreba referindu-se la Picasso dacă poate exista o asociere mai uimitoare decât cea a spiritului egoist al unui copil capricios și dezinvolt, cu accente de psihopat răsfățat, incapabil de empatie și cel al unui artist plastic genial. Cum jocul este pentru Picasso o formă de stimulare a creației, transpunerea acestuia în literatură e o metaforă arhaică și modernă în același timp. Această conexiune fusese dezvăluită de Brâncuși, pe care

Picasso îl urmărea cu atenție și pe care l-a și imitat în privința scandalului provocat de creațiile sale. Picasso a învățat și din arta africană, din sculptura preistorică și romanică despre frumusețe, despre viață și despre bucuria de a trăi și de crea:

„un chip frumos chiar cel al femeii iubite nu-i decât un puzzle simptomul prefigurării grămezii de fire încâlcite al unui sistem ce umează a fi stabilit cu orice preș pe planuri în perspectivă trase de păr.....” *5 ianuarie 1940* (Picasso, 2007: 151)

Consumator de energie feminină, veșnic plictisindu-se, veșnic în căutarea noutății, poezia lui Picasso ilustrează uneori taifunul lipsei sale de empatie. Poezia lui nu descrie, ci îl descrie: fragmentar, incoerent, coloristic, spontan, torențial, devastator și fără sens. Oare nu e nicio legătură între tablourile sale și considerațiile sale despre femeile vieții sale pe care le împărțea cinic? „*Sunt doar două tipuri de femei pentru mine – zeiţe şi preşuri,* îmi spunea. Şi ori de câte ori mă simţeam zeiţă, făcea tot ce putea să mă transforme într-un preş.” avea să scrie Françoise Gilot în „*Viața cu Picasso”.*

Învaţă regulile ca un profesionist, ca să le încalci ca un artist

Pablo Picasso
Mama lui Picasso

Norocul de a se fi născut în familia unui profesor de arte plastice și mai ales destinul de copil genial al penelului, remarcat încă din adolescență pentru ușurința de a reda în manieră clasică realitatea în manieră picturală, Picasso a înțeles că recunoașterea în orice meserie din această branșă vine din partea grupului de prieteni și din partea publicului uimit, nu atât de frumusețe, cât de noutate, nu atât de armonie, cât de originalitate. Perioada sa literară este după cea albastră și roz din pictură o parte care ilustrează întregul: o sursă de energie încătușată de cuvinte, un joc fantastic de inele de lumină ce vibrează de inspirație în oceanul turbulent al literaturii veacului al XX-lea din spațiul european. Dincolo de spațiu și timp scrierile sale literare sunt imaginea conștiinței artistice a acestui veac al maeștrilor narcisiști și debordanți, care ignoră și sfidează publicul. Poezia lui izvorăște din această imagine de grandoare a artistului plastic, care a luat proporțiile unei zeități și ce consideră că poate fi venerat pentru orice. Doar că poezia nu se termină niciodată. Ea este doar abandonată în creațiile lui Picasso. Nu întâmplător, când a aflat că fiul ei s-a apucat să scrie poezie, mama lui i-a scris că pe ea nu o miră că are succes până și în acest domeniu, de vreme ce ea îl considera capabil să conducă și o liturghie. Apropierea lui de literatură s-a făcut și prin intermediul faptului că, de-a lungul vieții sale, a ilustrat 130 de cărți și de reviste. Cu ajutorul lui Jacqueline Apollinaire și a lui Pierre Matisse l-a cunoscut pe Albert Skira, care l-a convins să ilustreze *Metamorfozele* lui Ovidiu. A ilustrat cărți ale lui Balzac *Le Chef d'ovrese Innconu* (1927), capodopera grecească *Lysistrata* (1934), cartea lui Reverdy *Le chant des Morts* cu 125 de litografii, *La Célestine* cu 66 de schițe și acuarele, 20 de poeme ale lui Gongora cu 41 de schițe și acuarele, *Histoire Naturelle* a lui Buffon cu 31 de schițe cu tuș, *Tauromachia* cu 27 de schițe și multe altele. Detaliile formează perfecțiunea, însă perfecțiunea nu este un detaliu. Iar pentru Picasso desenul și pictura au fost o altă formă de a ține un jurnal. Literatura pentru el a fost și rămâne o altă mască a histrionului genial, care a modificat percepția artei plastice moderne, o elocventă demonstrație a faptului că a fost un artist total.

BIBLIOGRAPHY

Picasso *Poeme* , traducere din limba franceză, prefață și note de Irina Mavrodin, editura Minerva, colecția literatură universală contemporană, București, 2007.
Antin, David BRUSH STROPHES. Artforum International, suppl. BOOKFORUM ; New York Vol. 12, Iss. 2, (Jun-Sep 2005): 45. Bell, Clive Poezia lui Picasso in Gert SCHIFT Picasso in Perspective, 1976, p. 86-87.
Bernadac, Marie Laure, *Pictura și stomacul: tema hranei în scrierile lui Picasso*, în catalogul expoziției *Picasso și lucrurile*, RMN, Paris, 1992, p. 22-29.
Blumenkranz Onimus Noëmi, *Picasso scriitor sau revanșa culorii,* Europe, aprilie mai 1970, p. 143-164.
Breton, André *Picasso poet*, în *Cahier d`art* nr 7 -10, Paris, 1936, p 185-191.
Cahill, Timothy Correspondent of The Christian Science Monitor. The poetic side of genius; Pablo Picasso's writing - done in the raw, unpunctuated style of the Surrealists - receives its first major translation into English in a new volume of poetry. The Christian Science Monitor; Boston, Mass. [Boston, Mass]18 Mar 2005: 12.
Firmo, Catarina Celle qui est de plus en plus danseuse depuis Degas. Danseuses et autres échos parisiens chez Almada Negreiros în Synergies Portugal n° 5 - 2017 p. 59-68.
McNay, Michael. The Brancusi's flappers în Guardian (pre-1997); Manchester (UK) [Manchester (UK)]12 Apr 1994.
Ruiz-Picasso, Maya. Foreword to *the Malaga-Picasso Dictionary, Picasso-Malaga,*by Rafael Inglada. Malaga: Arguval, 2005.
Shattuck, Kathryn. Picasso, Who Let His Imagination Run From Art to Language New York Times, Late Edition (East Coast); New York, N.Y. [New York, N.Y]08 Feb 2009: CT.10.
Smee, Sebastian. Learning the language of Picasso Yale exhibit shows the artist's work as a dialogue with his friends, peers Boston Globe; Boston, Mass. [Boston, Mass]22 Feb 2009: N.7.
Smith, Roberta. Cool Warmth, Buoyant Stone, Majestic Wood New York Times , Late Edition (East Coast); New York, N.Y. [New York, N.Y]18 June 2004: E.25
Spurling, Hilary. Review: CRITICS: Books: At the court of King Pablo: A fine study of the diaries of Picasso's British biographer Roland Penrose details a fawning relationship with the artist that borders on the masochistic. It's a cautionary tale, says the award-winning biographer of Matisse: Visiting Picasso: The Notebooks and Letters of Roland Penrose: Elizabeth Cowling. Thames &Hudson, pounds 25, pp408 The Observer; London (UK) [London (UK)]23 Apr 2006: 21.
****Beijing residents peak into Picasso's inner world at unique prose exhibition Publication info: EFE News Service; Madrid [Madrid]05 July 2019
*****A "wayward" poet named Pablo Picasso Translated by ContentEngine LLC . CE Noticias Financieras, English ed.; Miami [Miami]13 Nov 2019.
*****"Picasso writer": very little-known poems of the Malaga genius are exhibited Translated by ContentEngine LLC. CE Noticias Financieras, English ed.; Miami [Miami]20 June 2020.
*****Lines and Strokes of Pablo Picasso the Poet Publication info: The New Indian Express; Chennai [Chennai]10 Aug 2014.
*****Picasso, unpublished poet Translated by ContentEngine LLC . CE Noticias Financieras, English ed.; Miami [Miami]25 Jan 2020.
*****Picasso Museum explores artist's friendship with poet Paul Eluard Publication info: EFE News Service; Madrid [Madrid]06 Nov 2019.

WELCOME TO 1984. DYSTOPIAS, UTOPIAS AND MULTICULTURALISM

Diana Panait-Ioncică
Assoc. Prof., PhD, The Bucharest University of Economic Studies

Abstract: The current paper attempts an exploration of some of the most well-known and widely discussed dystopias: Huxley's– 'Brave New World' and Orwell's '1984' and of Huxley's utopia – 'Island', in the context of multiculturalism. We shall touch upon such topics as the relation of multiculturalism and nationalism, as well as multiculturalism and religion (trying to see why religion poses a threat to multiculturalism). Finally, we shall put some of the predictions made in Huxley and Orwell's novels to the test of time – and see if multiculturalism, while trying to move away from the dangers of exclusion and discrimination, has not actually caused us to fall prey to even scarier monsters – the newspeak of political correctness and the modern Ministry of Truth, embodied by the dreaded Facebook fact checkers, often labelling as fake news whatever opposes the accepted version of mainstream media.

Keywords: dystopia, utopia, multiculturalism, nationalism, political correctness.

Introduction

Cultural studies and multiculturalism promote the idea of multiple cultures, an extremely seductive concept that cannot be avoided in today's eclectic world. However, when it comes to literary criticism, the notion is riddled with pitfalls – because it insidiously introduces the idea of cultural relativism. At first glance, cultural studies seem to consolidate the idea of national identity (as well as associated concepts like cultural heritage, minority languages, and so on). But the effect is actually the opposite – as it leads to globalization and, thus, the erasing of boundaries between cultures. Paradoxically, while built on the foundation of cultural difference, multiculturalism ends up with a victory of similarity – actually eroding the idea of national culture until this concept is ultimately dissolved. (Ioncică, 2013) Also, cultural studies introduce the idea of politics as being essential to literature (while following Gramsci's ideas). Cultural studies support the idea of activism (of the radical kind) and of meaning being subordinate to political context (and restricted to it). Multiculturalism is anti-essentialist, in the sense that it excludes criteria of value (aesthetic value) in favor of others, like gender, race, nationality, trying to argue, seemingly, against discrimination.

The remarks above led us to attempt an exploration of two dystopias (the ones that came to actually define the concept): Huxley's– 'Brave New World' and Orwell's '1984' and of Huxley's utopia – 'Island', in the context of multiculturalism.

The relation of **multiculturalism** to **nationalism** is one of our starting points. We shall also attempt some parallels (which is by no means a novel idea, but one made more current and interesting by the political and social landscape of today's world) between the predictions made in Huxley and Orwell's novels and the world as we see it today. We shall try to see if multiculturalism, while trying to move away from the dangers of exclusion and discrimination, has not actually led us in the claws of scarier monsters – such as the newspeak of political correctness and the modern Ministry of Truth, embodied, among others, by Facebook fact checkers, who often flag as fake news whatever opposes the accepted version of mainstream media, or the current interests of the owners of the social media platforms.

Multiculturalism and nationalism

In a paper published in 2017 (Ioncică, 2017), we discussed in detail the connection between **multiculturalism** and **nationalism,** starting from the observation that nationalism is not a problem in itself, but rather a reaction to the problems posed by **globalism**. We were noting in the paper the fact that the project of a unified world, in which all the countries are connected and dependent on each other, is as dangerous as it is ambitious. The reason is that this link between countries has a double role, being both a catalyst for obvious advantages (such as free movement of people and capital, more cumulated development) and for disadvantages: among which we should include loss of religious and national identity, movement towards a secular state, increased supervision of the state (Big Brother is really watching you now, and has ample technologies to do that), virtual destruction of privacy and intimate life (all the details of your travels, for instance, complete with photos – if you are using a certain Google application – can be found at the touch of a button).

So-called progressive movements often try to pin nationalism down as the problem. As we have said previously, we think that nationalism is actually a solution. We shall try to explain in the following why the progressive approach is, in our view, fraught with logical contradictions.

One of the main tenets of globalism is **multiculturalism**, with its counterpart in the academic world, cultural studies. Seemingly, the goal of this discipline is to support minority cultures. As we have argued previously, it does not in reality do that, but rather contributes to a dissolution of cultures, process of destruction which begins with one very important cultural institution (in the wider sense of the phrase) – namely, literary criticism.

In the paper mentioned, we were asking a question: "Is transforming literary studies into cultural studies an enrichment of literary studies?" The answer given by supporters of multiculturalism would be a definite 'yes'. The assumption behind the affirmative answer would be that cultural studies broaden the literary field, and add areas of culture not traditionally considered as a proper subject for academic research (such as pop culture or film studies). (Ioncică, 2017) However, what cultural studies actually do is introduce the idea of politics as being essential to literature (following Gramsci's ideas). This also brings about the idea of activism (of radical activism), as well as that of meaning being subordinate to political context. The effect of this approach to literary studies is that we will have studies on Shakespeare (the name at the very center of the literary canon) – made from a strictly political perspective. Why is this wrong? Is it good to take into account the political and social context when studying a work of art? Yes, that cannot be bad in itself. What is terrible, though, is restricting the work of art to the political context – and thus, ultimately, making it a slave to the political objectives of the critic. (Ioncică, 2013, p.10) When it is not the value of the work that counts, but the profile of the author, then all is lost – in literary criticism.

Multiculturalism, as we hope to have proven above, erodes the very idea of *national cultural values* and *national specificity*. On the other hand, *nationalism* is turned into the scapegoat to blame for all the problems of the modern world. This is done in a truly Orwellian fashion, by resorting to a twisted logic (the tool of doublethink is recognizable here). The scenario is the following: the world is thrown out of balance, by gradually undermining its old, stable values: national identity, the sense of belonging to a homogenous national culture, the sense of sharing common values, religious identity, common customs and traditions, which are passed down through generations. Then, these values are replaced by hollow concepts, like multiculturalism, and its numerous derivatives, like cultural studies, gender studies, etc., all pervaded and directed by *political correctness*, this kind of newspeak predominant in all leading centers of culture. (Ioncică, 2017) Why is this wrong? Because the concepts mentioned first, national and cultural identity, religious values, are *nurturing concepts*, full of the concentrated lives of the peoples from which they naturally stemmed. The second set of

concepts, multiculturalism, gender studies, hybridity, are *artificial constructs*, engineered in the laboratories of the makers of the 'new world'; their very nature is destructive, as they are based on opposition, lacking a solid basis, they are negatives: multiculturalism opposes the solidity of a culture allegedly formed only by an 'oppressive' majority (that of the 'heterosexual white male') to the minority cultures that seemingly need to be supported and moved to the center of the canon. This "new world" thusly formed creates a new kind of public for politics: the kind of public that is easily moved in a direction or another by resorting to very simple tactics and to manipulation. (Ioncică, 2017)

1984

The book was published in 1949, and was called, upon publication, in a Guardian review (Guardian, 1949), "an instructive book". We could not agree more. The reviewer says, moreover, that "Orwell's Nineteen Eighty-Four speaks of the psychological breaking-in process to which an up-to-date dictatorship can subject non-cooperators." (Guardian, 1949) The story, we are informed further, is "brilliantly constructed and told". The reviewer then makes a very brief summary of the book, thusly: "Winston Smith, of the Party (but not the Inner Party) kicks against the pricks ... It has become a dreadful occasion of anguish to-day conjecturing how much torture even a saint can put up with if the end is certainly not to be a spectacular martyrdom – but "vaporisation." (Guardian, 1949) In other words, the plot of the book – simply summarized in the aforementioned review – is the rebellion of one member of an oppressive system (though, as the reviewer justly notices, not an important member, just a member of the outer layers of the Party) against the system itself, leading to the absolute defeat of the rebel.

The first observation that we would like to make is that the book is circular, and offers no surprises, in the sense that we know from the very beginning that the rebellion is futile, as the system seems to be iron-clad. Winston knows from the start that he is, as he puts it, a dead man, from the very first time when the *thought crime* (having rebellious thoughts against the Party and against its most prominent representative, Big Brother), was committed. Winston explains clearly in the book that there was no escape from the Thought Police; the system of constant supervision of Party members, through the use of telescreens (the equivalent in the book of modern supervision devices – like smart phones and smart TVs) cannot be beaten.

The question that arises, then, is why rebel, as long as you know for a fact that your act will never be successful – moreover that, given the system perfected by the Party, you will become an 'unperson', a person that never existed, and no one even dares to remember. The Party, we are told in the book, is impossible to defeat. Anyone who rises against the Party will be most likely killed, "vaporised", the latter term implying that every single memory of the rebel will cease to exist, that all the acts of rebellion will be erased from history, thus making even the future remembrance of the "hero" impossible. So why rebel?

The answer can be found, we think, in a quotation from Orwell himself: "It's not so much staying alive, it's staying human, that's important. What counts is that we don't betray each other."

In our understanding, Orwell points in the above quoted statement to the roots of any kind of rebellion – namely, to the fact that the act of rebellion is not the sign of a struggle with an external enemy – although there is always an enemy that has to be defeated – but a spiritual battle, a battle that takes place within oneself, and where the victory lies, in the end, in the struggle itself. Winston refuses to become the new man that the party wants him to become, and fights with all his might to "stay human", as Orwell puts it.

If we continue reading Orwell's statement and try to examine if Winston has succeeded in not betraying his fellow man, we uncover, unfortunately, another defeat. According to Margaret Atwood, as she confesses in a 2003 interview,

"Animal Farm charts the progress of an idealistic movement of liberation towards a totalitarian dictatorship headed by a despotic tyrant; Nineteen Eighty-Four describes what it's like to live entirely within such a system." (Atwood, 2003)
Thus, Orwell's short story, Animal Farm, would be the prequel to 1984. Atwood goes on to say that:
'Its hero, Winston, has only fragmentary memories of what life was like before the present dreadful regime set in: he's an orphan, a child of the collectivity. His father died in the war that has ushered in the repression, and his mother has disappeared, leaving him with only the reproachful glance she gave him as he betrayed her over a chocolate bar – a small betrayal that acts both as the key to Winston's character and as a precursor to the many other betrayals in the book." (Atwood, 2003)
Thus, Margaret Atwood sees betrayal as key in understanding Winston Smith, sees him, in other words, as being defined by his betrayals – big and small. If that would be the case, then we could see the character of Winston as being modeled after the author himself – and retaining his flaws, as well as his qualities.
A quotation we found on the website of the famous (or infamous?) Fabian society itself talks about betrayal in connection to Orwell.
"At the same time, … there is a clear critique of the less wonderful and sometimes deplorable side of Orwell's character (especially his involvement with the anti-Communist Information Research Department to which he passed a list of those he believed to be Communists and 'fellow travellers', including details on personal matters such as sexuality)."(Brock, 2018)
This disturbing insight into Orwell's character should, we think, be taken with a pinch of salt, given the source. In the same book review, the author jokingly says:
"It is Newsinger's discussion of Orwell's embrace of Labour that is of most interest to me (*since the party is always on my mind – I cannot sleep a wink without reading a chapter of the rule book with a glass of milk*)." (Brock, 2018, our highlighting)
Yes, we know that Brock is joking, but, to someone still under the profound impression of re-reading Orwell's masterpiece, which talks precisely about the dangers of blind allegiance to a party, and to the 'love' and 'commitment' party members should exhibit, this joke is far from eliciting a smile, but rather provokes genuine concern. Has the author actually got anything of Orwell's message, of his desperate wake-up call?
In a 1944 letter, Orwell seems to echo (if that is even possible) our concern. The letter is to be found in a volume of letters written by George Orwell and edited by Peter Davison. The missive was sent in 1944 to one Noel Willmett, who had asked "whether totalitarianism, leader-worship etc. are really on the up-grade" given "that they are not apparently growing in [England] and the USA". (Orwell, 1944)
Here is Orwell's reply to the question above:
"To begin with there is the general indifference to the decay of democracy… Secondly there is the fact that the *intellectuals are more totalitarian in outlook than the common people*. On the whole the English intelligentsia have opposed Hitler, but only at the price of accepting Stalin. Most of them are perfectly ready for dictatorial methods, secret police, systematic falsification of history etc. so long as they feel that it is on 'our' side." (Orwell, 1944, our highlighting)
To a 2020 reader, the reply Orwell gives to the question related to the rise of totalitarianism is as interesting now (and much more worrying, given current circumstances) as it was more than 70 years ago. Yes, the intellectuals of the communist period in Romania have shown fully that they can be bent to the will of the party more easily than the 'proles' of the time. And the neo-marxists of today, filling to the brim Western (and Eastern) universities would make Big Brother proud.

In the same letter, Orwell expresses his fears that totalitarian regimes were, at the time (1944), on the increase. While saying, correctly, as history proved, that Hitler will disappear, Orwell shows his concerns that other three types of threats will take his place, namely "(a) Stalin, (b) the Anglo-American millionaires and (c) all sorts of petty fuhrers of the type of de Gaulle." (Orwell, 1944) He also mentions nationalism in the letter, taking a very different view than ours, because he sees national movements as taking on non-democratic forms (as they coalesce around some "messianic" figure, "some superhuman fuhrer" as Orwell puts it, like Hitler, Stalin, Salazar, Franco, Gandhi, De Valera). He also (wrongly) predicts the movement "in the direction of centralised economies". Moreover, he is afraid of what he calls "the horrors of emotional nationalism", seeing this as a tendency to "disbelieve in the existence of objective truth". (Orwell, 1944) We do see why someone living in 1944 would express these fears, having the example of Hitler, with his fake nationalism; for us, dwellers of a very different world, the horrors seem to stem less from emotional nationalism, and more from the calculated, planned destruction of all national and cultural values, and their replacement with fabricated, empty shells, with the ghosts (in the sense that they do not have an objective existence, but they do have very real political consequences) of "unity in diversity", "fluid gender", "non-binary", etc. These concepts are veritable masterpieces of doublethink, forcing one not only to deny the existence of an objective reality, but to switch to and fro between a dazzling array of such ghost-like constructs, until all common sense and basic understanding of what used to be very simple ideas goes completely out the window.

In the 1944 letter, Orwell makes another very interesting remark, that "history has in a sense ceased to exist". (Orwell, 1944) He justifies this by saying that there was no universally accepted version of the truth anymore. History can be re-written (as history itself proved many times); for instance, if Hitler survived, official history would have stated that "the Jews started the war", and, we would add, no record of the Holocaust would be anywhere in sight. Fortunately, Hitler did not survive, and his revision of history did not take place. Other threats, however, appeared – Orwell mentions the fact that "if the sort of world that I am afraid of arrives, a world of two or three great superstates which are unable to conquer one another, two and two could become five if the fuhrer wished it." (Orwell, 1944) This direction was actually confirmed to a certain degree by history – we have now the great "superstate" of the European Union (not completely homogeneous though, but still retaining the imperialistic tendencies of some of its members, and the proclivity to see smaller states as colonies, subjected to the whims and interests of the "masters"), as well as the still standing giant represented by Russia, the more and more dominating shadow of China, and a struggling USA, fighting hard right now to maintain its position as the strongest democracy of the world.

We would like to end this section of the paper by referring to Huxley's views on his former student's novel, as expressed in a letter he wrote Orwell in 1949, upon receipt of the published novel. Huxley says,

"The first hints of a philosophy of the ultimate revolution — the revolution which lies beyond politics and economics, and which aims at total subversion of the individual's psychology and physiology — are to be found in the Marquis de Sade, who regarded himself as the continuator, the consummator, of Robespierre and Babeuf." (Huxley, 1949)

Huxley goes on to explain the concept of the "ultimate revolution" by stating the fact that "The philosophy of the ruling minority in Nineteen Eighty-Four is a sadism which has been carried to its logical conclusion by going beyond sex and denying it." (Huxley, 1949) Afterwards, he expresses his doubts that this "boot-on-the-face" policy described amply in 1984 by Orwell can go on indefinitely. Huxley thinks that the "ruling oligarchy" will find better, and simpler ways of remaining in power, namely those he described in Brave New World.

'Brave New World' and 'Island'

Huxley's utopias – 'Brave New World' and 'Island' – are less realized artistically, because of the difficulty of translating into fiction the enormous material of the subject, the weight of the ideas being sometimes too much for the novelistic structure to carry.

'Brave New World' is the 'negative' utopia (the dystopia), whereas 'Island' (written much later, a year before Huxley's death – in 1963) is its 'positive' counterpart – at least on the surface level. This is due to the change in Huxley's view, namely his embracing of mysticism. However, the picture of contemporary society implied in both novels is largely the same. The difference refers to the point of view – the same issue is presented from a cynic's and a mystic's perspective. The cynic describes coldly the wretched state of humanity, and predicts a terrifying future (in spite of the artificial 'happiness' dominating it), whereas the mystic is pointing to the problems as well as to the solutions – although his solutions are sometimes strangely similar to the cynic's predictions. For instance, there is a similarity between the concept of *unity* as it is presented in the two novels; another disturbing echo of 'Brave New World' haunting 'Island' is the use of the happiness drug – soma, which is given a new name – the moksha medicine, and a slightly different function – it is 'the truth and beauty pill', 'the reality revealer'.

Huxley was aware of the shortcomings of his utopian novels. As he points out later, he saw at the time of writing 'Brave New World' only two possibilities for the Savage: conformity to the world into which he had been introduced or retreat to his passionate, Shakespeare – sponsored, uncivilized ways. Huxley observes that later years revealed to him that a third possibility existed for the Savage: 'Science and technology would be used as though, like the Sabbath, they had been made for man, not as though man were to be adapted and enslaved to them… Religion would be the conscious and intelligent pursuit of man's Final End, the unitive knowledge of the immanent Tao or Logos.' (Huxley, 1969, p.73) As to what the prevailing philosophy of life would be, Huxley answers: '… a kind of Higher Utilitarianism, in which the Greatest Happiness principle would be secondary to the Final End principle …' Thus, 'Brave New World' would have possessed 'artistic and … a philosophic completeness, which in its present form it evidently lacks.' (Huxley, 1969, p. 73) As to 'Brave New World', the problem Huxley diagnoses refers less to 'philosophic completeness' than to artistic realization:

'I am working away on my Utopian novel, wrestling with the problem of getting an enormous amount of diversified material into the book without becoming merely expository or didactic.' (Huxley, 1975, p. 29)

When finished, Huxley confesses that he could not solve the problem: 'The weakness of the book consists in a disbalance between fable and exposition. The story has too much weight, in the way of ideas and reflections, to carry. Alas, I didn't know how to remedy this defect.' (Huxley, 1975, p. 30) It is an impressive degree of awareness. Huxley has correctly pointed out the defects of his books. He also revealed the connection between them. When talking about 'Island', he said: "It's a kind of fantasy, a kind of reverse 'Brave New World', about a society in which real efforts are made to realize human potentialities. I want to show how humanity can make the best of both Eastern and Western worlds. So the setting is an imaginary island between Ceylon and Sumatra, at a meeting place of Indian and Chinese influence." (Huxley, 1974, p. 168) The 'brave new world' is an unbearable paradise, ironically echoing Shakespeare's lines:

'O, wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in't !'
(Act V, scene 1)' (Shakespeare, 1996, p. 1157)

The people in 'Brave New World' are actually standardized machines. There are various grades of human beings to do various work, ranging from Alphas, who hold all the positions of power and do all the intellectual work, to the Epsilons, who do all the drudgery, and are too stupid to read or write. Men are completely conditioned – by sleep teaching (hypnopaedia) and by the structure of society.

The planetary motto is 'Community, Identity, Stability'. The problems are solved by 'the principle of mass-production applied to biology' and by over-consumption. 'We have the World State now. And Ford's Day celebrations, and Community Sings, and Solidarity Services.' God is replaced by Ford (the supreme machine – inventor). 'History is bunk.' 'Old men in the bad old days used to renounce, retire, take to religion, spent their time reading, thinking – thinking!' Modern people have no time for these, being too busy working, having fun and copulating. They have 'no leisure from pleasure.' (Huxley, 1945, p. 7)

However, accidents happen even in this world. Bernard Marx is such an accident. Due to 'alcohol in his blood – surrogate', Bernard stood eight centimetres short of the standard Alpha height. 'The mockery made him feel an outsider; and feeling an outsider he behaved like one, which increased the prejudice against him and intensified the contempt and hostility aroused by his physical defects. Which in turn increased his sense of being alien and alone.' (Huxley, 1945, p. 76)

Helmholtz Watson is another outsider. What the two men, therefore, share is the knowledge that they are individuals. They do not belong to the 'Greater Being' the others do. They cannot say 'For I am You and You are I' along with the others. This is a familiar technique with Huxley. The outsider has as a role to offer an alternative view for the state of things presented, and thus to better demonstrate its inadequacy (just like Winston Smith does in "1984"). The extreme case in this novel is the Savage, the man Bernard finds in a reservation, a man who had not been exposed to the infection the 'brave new world' represents. Thus, he still believes in God and is still human. The new world has no need for God, who 'manifests himself as an absence', as people are never alone now and have no losses to compensate for. They are 'happy', and when they aren't they have soma, 'Christianity without tears'. The Savage, however, does not want comfort. 'He wants God, poetry, real danger, freedom, goodness, sin.' He is 'claiming the right to be unhappy.' (Huxley, 1945, p. 283) As he cannot have these, the only thing for him to do is to commit suicide. The 'brave new world' is not given any chance of redemption.

'Island'

Although 'Island' is presented as a utopia, the chances of the realization of the dream are drastically eliminated by a 'realistic' view of things. As Huxley noted when composing the novel: 'I am afraid it must end with paradise lost – if one is to be realistic.' (Huxley, 1974, p. 169)

As a character in 'Island' notices, they are all: 'victims of the same twentieth-century plague. Not the Black Death, this time; the Grey Life'. (Huxley, 1975, p. 65) As we can see from this fragment, Huxley's view of the twentieth-century world has not changed. It is still regarded as a diseased world. The paradise of Pala is just a way of better emphasizing real problems and of searching for solutions. The goal is 'liberation from the prison of yourself.' Huxley's comprehensive mysticism is a positive counterpoint to the problems of separation and alienation which he delineates in his other novels. Pala exists for turning men into real human beings.

The problem described here is actualization. It is the old huxleyan problem (how to turn knowledge into experience). The cold 'brave new world' is replaced by a mystical view – happiness is no longer 'a dirty word', but the consequence of the right way of living. It is not a goal, it is a result. The end is joining the 'Divine Ground'. 'Island' ends with a revelation

of the hero – Will Farnaby, the repentant stranger. Helped by the moksha medicine, he sees both heaven and hell, and learns to accept both of them. The destruction of the Pala civilization may be seen as a bitter conclusion concerning humanity. It cannot escape the 'Essential Horror'; however, hope is not altogether absent in the ending of the novel.

Conclusions

Our paper covered two dystopias: Orwell's '1984' and Huxley's– 'Brave New World' and Huxley's utopia – 'Island', trying to place them in the context of multiculturalism and its opposite, as we see it: nationalism. We tried to reveal the connection between multiculturalism and nationalism and check if some of the predictions made in Huxley's and Orwell's novels are still relevant for the world of 2020 – a world of the future that Huxley and Orwell tried to imagine. Were they successful in their attempt?

We should confess that rather than rereading "1984" we listened to an audiobook version of it, on one of the giant platforms that is at the center of (and maybe directing at times) contemporary communication: YouTube. Uncomfortable resemblances to the telescreens of 1984 might come to mind, when seeing this communication giant that feeds on the contents uploaded by its billions of users. The comments section of each video proves, though, extremely useful to anyone trying to understand the mindset of our contemporaries, which is why, in a rather unorthodox fashion, we shall end by quoting one of these unknown users, who says:

"So glad I was able to hear this story before it's removed and incinerated. I just want to say it's an honor to be vaporized with you all."

This comment (with many "upvotes" – another word worthy of a newspeak dictionary) seems extremely relevant to us, since it shows a state of mind many of us share nowadays – the feeling that we live in extremely trying times for humanity, endangered not just by the new version of the never-ending war in "1984" (the never-ending health crisis), but more importantly, we think, by the fact that we are gradually being stripped of many of the fundamental rights we fought so hard to regain (in our country, just decades ago).

Is there hope?

In "1984", hope lies, not accidentally, in a "minor" detail – the end of the book contains an appendix, a comment on the newspeak dictionary, entitled "The Principles of Newspeak". Newspeak, we find, is meant to replace Oldspeak (Standard English) by the year 2050, when all the translations of the great authors of the past in the new language of the Party will have been completed. The detail giving us hope is the fact that the appendix is written in the Past Tense, and in Oldspeak, in Standard English (the new language would have made it impossible for such words to be written, and, more importantly, for such thoughts to come to mind). This means that the era of Big Brother must have ended, otherwise no record of it (no appendix on Newspeak) could have survived, but would have been thrown in a memory hole by the diligent workers of the Ministry of Truth, in charge of re-writing History, and replacing it with lies. Thus, we still preserve the hope that the current state of affairs driving many of us to think of Orwell and Huxley as visionaries will be soon put into the Past Tense, and that History will record (never to be erased) the final victory of humanity.

BIBLIOGRAPHY

Atwood, Margaret. (2003). '*Shared dystopias: George Orwell and Margaret Atwood'*. Mon 16 Jun 2003, 10.45 BST, https://www.theguardian.com/books/2003/jun/16/georgeorwell.artsfeatures, Retrieved on December 6th 2020

Brock, Jason. (2018). '*Keep the red flag flying'*. 22 August 2018, https://fabians.org.uk/keep-the-red-flag-flying/, retrieved December 6th, 2020

European Commission. (2007). Final report of the High level group on multilingualism. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities
Huxley, Aldous. (1945). 'Brave New World', Ed. by The Continental Book Company AB, Stockholm / London
Huxley, Aldous. (1949). Letter to George Orwell of 21 October, 1949. Found in "1984 v. Brave New World", Tuesday, 06 March 2012, https://lettersofnote.com/2012/03/06/1984-v-brave-new-world/, retrieved on December 6th, 2020
Huxley, Aldous. (1974).'Aldous Huxley 1894-1963: A Memorial Volume', in'Aldous Huxley - A Collection of Critical Essays', Ed. by Robert E. Kuehn, New Jersey: Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs
Huxley, Aldous. (1975), 'Letters of Aldous Huxley', in 'Aldous Huxley – The Critical Heritage', Ed. by Donald Watt. London and Boston: Routledge & Kegan Paul
Huxley, Aldous. (1975). 'Island', Ed. by Chatto & Windus, Oxford, Clarke, Irwin & Co. Ltd., Toronto
Huxley, Aldous. (1969), in Harold H. Watts, 'Aldous Huxley'. New York: Twayne Publishers Inc.
Ioncică, Diana-Eugenia. (2009): Cultural Hybridization in the Contemporary Novel. Bucharest: Uranus Publishing House
Ioncică, Diana-Eugenia. (2013): Highlights of contemporary literature in English. Bucharest: Uranus Publishing House
Ioncică, Diana-Eugenia. (2017). Donald Trump's victory and the rise of nationalism. 6th International Conference Synergies in Communication,16-17.11.2017, DLMCA, REI, ASE, Bucharest, ISSN 2284-6654, pp.153-160
Jary, D., Jary, J. (1991): The HarperCollins Dictionary of Sociology. New York: Harper Perennial
Orwell, George. (1944). In "George Orwell Explains in a Revealing 1944 Letter Why He'd Write 1984" History, Literature | January 9th, 2014, https://library.ststephens.wa.edu.au/dystopia/1984
Orwell, George. (1949). "1984" (Audiobook). https://www.youtube.com/watch?v=scqLliarGpM, Listened to in November 2020
Rattansi, A. (2011): Multiculturalism. A Very Short Introduction. Oxford: OUP
Review in *The Guardian. Nineteen Eighty-Four by George Orwell: first review – archive*. (1949) (Secker and Warburg, pp. 312, 10s.) Fri 10 Jun 1949 02.08 BST, https://www.theguardian.com/books/1949/jun/10/georgeorwell.classics, retrieved December 6th, 2020
Shakespeare, William. (1996). 'The Tempest', Act V, Scene 1, in 'The Complete Works of William Shakespeare'. London: Wordsworth Editions

MYTHICAL THINKING - AN EXERCISE OF INTERCULTURAL DIALOGUE IN LUCIAN BLAGA'S TEXT

Victoria Fonari
Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova

Abstract: Among the many researched and evaluated aspects of Lucian Blaga's philosophical creation, one that it is considered fundamental is mythical thinking and magical thinking. In his work Trilogy of Values he argues his vision by selecting arguments from various cultural spaces. Respectively we perceive in his study a dialogue between the myths of ancient Greece, the pantheon of the deities of the Germanic peoples, the legends of the Romanian people, the explanation of the symbolism of the ritual of the African tribes, etc. This way of investigating the notions reveals the tendency not to fall into the trap of generalization without essential arguments. That is why the cultural dialogue is well equipped, from the point of view of a fundamental objective, to find legitimacy to approve or challenge the opinions regarding the world view from the point of view of archetypal thinking. Mythical thinking guides him to a stipulation of a position of attitude either of acceptance or rejection of the theories of S. Freud and G. Jung. The myth is multiplanly researched, the perspective of the transition from chaos to order from the Hellenic culture offers the possibility to reveal the tangency between the Olympic world and the Uranian world.

Keywords: mythical thinking, magical thinking, archetype, personality, unconsciousness, chaos, order, psychoanalysis, L. Blaga.

Introducere

Dintre multe aspecte cercetare şi estimate în creaţia filosofică a lui Lucian Blaga unul fundamental îl constituie gândirea mitică şi gândirea magică. În lucrarea sa *Trilogia valorilor* îşi argumentează viziunea selectând argumente din varii spaţii culturale. Respectiv, percepem în studiul său un *dialog* dintre miturile Greciei antice, panteonul zeităţilor popoarelor germanice, legendele poporului român, explicarea simbolisticii ritualului triburilor africane etc. Această modalitate de investigare a noţiunilor relevă tendinţa de a nu cădea în capcana generalizării fără argumente esenţiale. De aceea, dialogul cultural este bine *echipat*, din optica unui obiectiv fundamental, de a depista legităţi de a aproba sau a contesta opinii cu privire la viziunea lumii din optica gândirii arhetipale. Gândirea mitică îl ghidează spre o stipulare într-o poziţionare de atitudine fie de acceptare, fie de respingere a teoriilor lui S. Freud şi ale lui G. Jung. Mitul este cercetat multiplan, perspectiva trecerii de la haos la ordine din cultura elină îi oferă posibilitatea de a dezvălui tangenţa dintre lumea olimpică şi cea uraniană.

Comparatismul dintre viziunile filosofilor antici greci şi miturile germane explică diferenţierile de concepte vitale ale acestor două spaţii. Lui Lucian Blaga, însă, îi reuşeşte să valorifice noţiunile şi dintr-o optică pragmatică cerută de ştiinţă actualmente. Concomitent, concluziile la care ajunge autorul permit explicarea intervenţiei mitului antic prin publicitate, texte artistice, filme, tablouri, în viaţa cotidiană a omului din epoca IT.

Între mitic şi magic

Filosoful Lucian Blaga şi-a structurat viziunea despre gândirea mitică într-o corelaţie cu gândirea magică. În *Trilogia valorilor* este elucidat raportul dintre magic şi mitic, care devine

unul fundamental. De fapt, obiectivul central nu este gândirea mitică, aceasta devine o cale pentru a putea identifica magicul. Totuşi, raportul dintre mitic şi magic este investigat în mai multe exemple, unde se observă cum în unele cazuri prevalează miticul, în altele – magicul. Ceea ce înseamnă că pentru Lucian Blaga magicul nu este indisolubil de mitic. Respectiv, această cercetare începe similar cu un dialog presupus ce vizează spaţiul culturii: „Magicul este socotit un atribut al miticului în general. Faţă de cei care cred că între gândirea magică şi gândirea mitică se declară o relaţie ca de la „caz" la „tip" sau ca de la „predicat" la „subiect", se va lămuri aici, încetul cu încetul, că distincţia e de natură calitativă"[1]. Argumentele savantului denotă tendinţa cercetării în care teza are dreptul să fie viabilă numai dacă sunt exemple în favoarea acesteia. Şirul demonstraţiei în baza mitului despre Cronos din mitologia elină, a legendei Inorogului din folclorul românesc, a parabolei din tribul Bororo, relevă că argumentele sunt căutate într-un areal cultural vast.

Din această optică, filosoful Lucian Blaga a distins mitul astfel: „Mitul e încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginaţie. Mitul converteşte misterul existenţei, dacă nu adecvat, totuşi în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele"[2].

Respectiv, ducându-şi firul cercetării în valorificarea acestui raport, Lucian Blaga deduce: „Gândirea mitică, în cele mai multe din produsele sau plăsmuirile sale, conţine şi un coeficient magic. Acest coeficient e variabil, purtând uneori să fie egal cu zero"[3]. Referindu-se la mai multe culturi, suntem interesaţi să revelăm opinia lui Lucian Blaga cu privire la mitologia greacă: „... după o simplă impresie, e permisă bunăoară afirmaţia că gândirea mitică greacă se caracterizează printr-un coeficient magic mai puţin accentuat decât gândirea mitică egipteană sau chineză"[4]. Cercetând conceptele lui Lucian Blaga, exegeţii F. Diaconu şi M. Diaconu structurează următoarea definitivare a gândirii mitice în *Dicţionar de termeni filosofici ai lui Lucian Blaga*: „Este o variantă mixtă între gândirea abstractă şi creaţia mitică. Gândirea mitică presupune şi planul abstracţiei şi ceva din creaţia mitică; ea nu realizează mitul ca personificare, dar nici nu se opreşte la ideea abstractă. Gândirea mitică lucrează cu plăsmuiri concrete, dar nu atât de concrete ca mitul, însă mult mai intuitive decât în cazul gândirii abstracte"[5]. În această definiţie se face o corelare dintre modul de a gândi mitic cu cel de a gândi abstract. Lucian Blaga are o predilecţie de a asculta ce-i *spun* cuvintele. Cuvintele apar în imagini arhetipale, în marja istorică şi ontologică a sensului pentru a găsi traseul spre matricea cuvântului sau a imaginii care denotă misterul.

Raportul haos şi ordine în mitologia clasică

Haosul, noţiune ce apare în cadrul mitologiei greceşti, se dezvăluie în studiile lui Lucian Blaga cadrat iniţial în valorificarea stilului, perceput ca un amalgam: „În adevăr, frecventând mai stăruitor istoria culturii, istoria artelor, etnografia, dobândeşti impresia hotărâtă că în domeniul manifestărilor creatoare nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă nu e propriu-zis „lipsă", ci, mai curând, un amestec haotic de stiluri, o suprapunere, o interferenţă. O situaţie caracterizată prin termenul „amestec haotic" e în sine destul de precară"[6]. Estimarea cu acest calificativ a unui tip de stil nu denotă negarea. De fapt, se relevă stratificarea, conexiunea, într-o formă pură fiind greu de disociat. Doleanţa de a utiliza adjectivul „haotic" poate fi generată de modul său de a interpreta conceptul despre haos în cultura Greciei antice, care ar fi prea îngust explicat prin dezordine. În cercetarea respectivă (despre „Orizont şi stil") Lucian Blaga propune următoarea metodologie: „Distanţarea faţă de fenomen e o condiţie

1 Blaga, Lucian. *Trilogia culturii*. Vol. II. Gândire magică şi religie. (Bucureşti: Editura Humanitas, 1996), 10.
2 Ibid., 11.
3 Ibid., 13.
4 Ibid., 14.
5 Diaconu, Florica; Diaconu, Marin. *Dicţionar de termeni filosofici ai lui Lucian Blaga*. (Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic, 2000), 135.
6 Blaga, Lucian. *Trilogia culturii*. (Bucureşti: Editura Humanitas, 1994),12.

elementară pentru obţinerea acelui sistem de puncte de reper necesar descrierii şi inventarierii fenomenului”[7].

În mitologia elină haosul este ontologic perceput ca o stare din care apare cosmosul. Cuvântul „haos” din greaca veche ar fi: răsturnare, deschidere a ceva foarte vast, dezvăluire amplă, fiind o limbă polisemantică, ne se exclude nici „vidul”. Distanţându-ne, după modelul blagian, de stereotipul semantic al limbii române, sesizăm că acest cuvânt semnifică ceva mai mult decât dezordine.

Lucian Blaga, în predilecţia-i pentru filosofia greacă, dezvăluie atitudinea grecului faţă de haos şi faţă de vid: „De fapt, spiritul grec gândeşte în chip preponderent în „volume” şi în „plinuri”, ocolind pe cât cu putinţă „dezmărginitul” şi „golurile”[8]. Din şirul înţelepţilor elini îl selectează pe Parmenide pentru a explica raportul dintre existenţă şi non-existenţă: „Golul” este la Parmenide egal cu nonexistenţa. (...) Parmenide imaginează, în cele din urmă, existenţa ca o sferă, omogenă în sine şi *plină*. (...) Plinul există, golul nu există”[9]. Asistăm la trecerea de la gândirea mitică la cea filosofică. Explicarea fenomenelor se realizează prin imagini concrete. Existenţa, care este o noţiune abstractă, se identifică cu plinul. Volumul permite de a percepe noţiunea cu un conţinut ce ar putea fi măsurabil, este percepută printr-o cantitate indefinită la nivel intuitiv.

Observaţia lui Lucian Blaga explică de ce miturile eline vorbesc atât de mult omului european. Omul din secolul al XXI-lea care simte goluri, fie motivate de singurătate, fie condiţionate de diferite frici, gândirea mitică vine să completeze aceste spaţii. Miturile au explicaţii multidimensionale atât pentru fenomene, cât şi pentru spiritul uman declanşat în emoţii şi raţionamente. Aceste straturi ale mitului permit modificări, dar, concomitent, nici abuzul referenţial nu distruge preaplinul mitului. Or, acesta, chiar fragmentat, rămâne să valorifice anume disecţia ce doare, adică ce se pretinde de a fi un gol în suflet şi care aşteaptă să fie completat, înlocuit, soluţionat.

În studiul său Lucian Blaga îşi doreşte să structureze mitul antic grecesc categorial în: frumos, raportat la ordine, şi urât, raportat la progenitura preolimpică, adică al tenebrului: „Urâţenia şi metehnele sunt în mitologia greacă un atribut degradant în sine, al monştrilor sau al zeilor întunericului. Pe aceştia îi întâlneşti în marea fără de forme, la răspântii suspecte, în ascunzişuri de abia tolerate, sau în Hades”[10].

Valorificând gândirea mitică al spaţiului elen, Blaga dezghioacă din optica estetică rigorile etice ale culturii. Cu toate aceste antiteze, filosoful poet observă încă o deosebire a acestei gândiri mitice: „În genere, zeii greceşti au o filiaţie, şi de la naştere începând o dezvoltare; dar dezvoltarea lor e pe urmă brusc oprită de cântarul de precizie a momentului culminant. Organismele zeilor se opresc în zenitul desfăşurării şi al pulsaţiei lor, adică în plenitudinea fără scădere a tuturor facultăţilor. Ajunşi în zenitul sorţii lor organice, zeii se bucură de nemurire. Să se compare acest zenitism etern al zeităţilor greceşti cu caducitatea zeităţilor germani, care la un moment dat îngălbenesc şi se prăbuşesc tomnateci ca frunzele copacului cosmic Yggdrasil”[11].

Comparativitatea se înfăptuieşte la acelaşi nivel de a observa *evoluţia* zeităţilor. Este adevărat că zeilor Olimpici le este proprie o vârstă la care ei se opresc pentru a trăi într-un prezent continuu, uneori chiar încremenesc într-o etapă existenţială de parcă le-ar fi propriu un singur segment, de pe axa căruia nu pot coborî. Un exemplu în acest sens: Atena, născută în coif, o tânără în haină militară, Poseidon – zeul cu barbă de valuri care stăpâneşte marea, Eros reprezentat, de obicei, la vârsta de copil sau adolescent înaripat, Afrodita are capacitatea de a

7 Ibid., 13.
8 Ibid., 51.
9 Ibid.
10 Ibid., 390.
11 Ibid.

fi veşnic tânără etc. Această *înmărmurire* pare să scindeze timpul zeiesc de timpul pământenilor. Lucian Blaga extrage anumite trăsături culturale din mitologiile acestor popoare: „În zenitismul zeilor greceşti desluşim un reflex al idealismului tipizant propriu spiritului grec, câtă vreme în caducitatea zeităţilor germane se exprimă realismul fantastic al spiritului german”[12].

Haosul nu poate fi valorificat decât în antiteză cu ordinea, de aceea şi Lucian Blaga după ce a explicat noţiunea de haos, consecutiv acordă atenţie ordinii. În viziunea grecilor, ordinea are o importanţă majoră care devine un fundament al filosofiei, al modului de viaţă, al moralei, care a condiţionat întreaga cultură europeană, fiind stipulată diferit în diferite perioade.

Cunoaşterea inconştientului după Blaga (versus arhetipul lui Jung)

Lucian Blaga este contemporan disputelor, interpretărilor lui Freud şi Jung. Fiind un promotor al misterului, era firesc să fie atras de perspectivele, de studiile ce ţin de inconştient. Ţinând de optica constructivă, inconştientul devine purtător de mistere. Deşi este un promotor al cunoaşterii luciferice, conceptul său cu privire la inconştient este unul luminos, clarificat iniţial prin noţiunea „personanţă”: „«Inconştientul», fie individual, fie colectiv, depăşeşte prin însăşi definiţia sa barierele conştiinţei. «Cunoaşterea» inconştientului nu e posibilă în consecinţă decât pe temeiuri constructive. În cadrul conştiinţei nu există enclave de ale inconştientului, care prin ele însele să fie recunoscute ca atare”[13]. Problema gnoseologică în acest studiu vizează relaţia dintre conştient şi inconştient. Este necesar să valorifice acel acces pe care îl poate avea conştientul pentru *comunicarea* cu inconştientul. Lucian Blaga era în căutarea depistării şi dezghiocării inconştientului, care include reveriile, gândirea mitică şi cea magică, conotaţiile ascunse ale ritualurilor, creaţia artistică etc. Filosoful român abordează teoria „sublimării” pentru a extrage o altă categorie: „Cât priveşte raportul dintre inconştient şi conştiinţă, adăugăm însă din parte-ne procesului „sublimării”, care deghizează un conţinut, un al doilea proces – procesul „personanţei”, graţie căruia anume conţinuturi inconştiente apar în conştiinţă, scăzute ca un ecou, dar *nedeghizate* (subl. – L.B.)”[14]. Elementul prim devine un punct de referinţă care trebuie perceput, cunoscut, catalogat metodologic, interpretat şi înţeles. Ontologicul demarează atât în creaţia sa filosofică (vezi: *Spaţiul mioritic*), cât şi poetică.

Viziunea lui Jung i-a fost apropiată, pentru că Blaga pune accent pe valoricul în inconştientul care ne domină văzut ca o moştenire milenară. Inconştientul devine perceptibil nu doar prin credinţe, mituri, legende, limbă, stil, este infiltrat în spaţiul geografic care influenţează şi orizontul cultural. Cercetarea lui Lucian Blaga în studiul *Trilogia culturii* caută argumente de conexiune dintre conştient şi inconştient. Similar teoriei sale despre cunoaşterea luciferică, care oferă o nuanţă de grandoare şi admiraţiei misterului, aceasta este şi o parte componentă a inconştientului, care nu se supune unei cunoaşteri paradisiace.

Nu se acceptă viziunea lui S. Freud cu privire la un inconştient personal, tipicizat, pe alocuri, clişeizat în lupta cu interzicerea culturală. În lucrările sale atestăm atitudini expuse direct: „Deocamdată psihologii abisali, între care câţiva de mondială notorietate, ni se pare că văd inconştientul mult prea îngust. Ei înclină să umple cadrele inconştientului mai vârtos cu conţinuturi de provenienţă conştientă. Se ştie cât de mult şcoala lui Freud stă sub obsesia şi în strâmtoarea acestui procedeu”[15]. Pentru L. Blaga inconştientul este o amploare care se dezvăluie multiplan sau, utilizând lexicul filosofului, printr-un metafizic, aşadar complex. O altă similitudine cu lucrările lui Jung constituie aplicativitatea gândirii lui Goethe, cum ar fi următoarea referinţă „despre evoluţia omenirii. Goethe îşi închipuia această evoluţie în sens ascendent, dar cu faze analoage, la nivel tot mai înalt. Acest timp ar cere să fie reprezentat

12 Ibid.
13 Ibid., 44.
14 Ibid., 48.
15 Ibid., 30.

într-o spirală. / Este în genere de notat că modul cum gânditorul, omul de ştiinţă sau laicul înţeleg istoria, nu numai a omenirii, ci şi a lumii, adică istoria ca dimensiune a existenţei, atârnă de fiecare dată, în ultima instanţă, de un anume orizont temporal inconştient"[16]. Dacă Jung explică în baza operei lui „Faust" cum are loc procesul creativ de transformare a unor valori strict naţionale în arhetipuri universale, atunci Lucian Blaga este ghidat prin *formula* spre arhetip de noţiunea filosofică de timp pe care o aplică versus omenire (omenirea fiind individualizată de celelalte vietăţi prin cultură). Şi în această secvenţă se observă amploarea, comunul care se împleteşte cu individualitatea creatoare.

Ideea lui Jung de arhetip se întrezăreşte în textul blagian prin cuvintele *magmă*, *seminţă*. Este interesantă cercetarea lui Leonard Gavriliu ce realizează o comparaţie justificată între viziunile acestora, delimitând nu doar similitudini, dar şi deosebiri: „Pentru unul inconştientul este un domeniu psihic (pentru Jung – n.n.) înţesat de „arhetipuri" („categorii ale imaginarului"), pentru celălalt (pentru Blaga – n.n) o matrice constitutivă împânzită de „categorii abisale", „stilistice". Pentru unul „arhetipurile", de obicei latente (aflate „în stare de repaos"), se proiectează în mituri, reprezentări religioase, ca şi în tot felul de acte simbolice, (...), pentru altul „categoriile abisale" determină „stilul" tuturor creaţiilor spirituale ale omului, de la mituri, religii, plăsmuiri filosofice şi artistice până la „stilul" acţiunilor politice şi militare"[17].

În această corelaţie de cercetare este important să menţionăm opinia lui Vasile Dem. Zamfirescu, care în studiul „Filosofia inconştientului" explică apropierea hermeneuticii de psihanaliză care se bazează pe corelaţia suflet – spirit. Deşi inconştientul este văzut ca o coordonată psihanalistă, ţinem să subliniem că Jung nu a fost psihanalist, ceea ce nu a fost un impediment pentru a se dedica cunoaşterii inconştientului colectiv. În explicarea acestui raport trasat pe filonul conştientului şi a inconştientului, pentru a-i contura delimitarea de S. Freud observă următoarele afinităţi dintre viziunea jungiană şi cea blagiană: „Funcţionarea spiritului inconştient nu este, pentru Jung, afectată de sufletul inconştient, spre deosebire de sufletul inconştient, spre deosebire de funcţionarea spiritului conştient. Acţiunea generatoare de cultură a arhetipurilor este directă, nemijlocită, neperturbată sau impurificată de elementele singulare. Pentru a folosi un termen al lui Blaga, spiritul inconştient, înţeles ca inconştient colectiv, se manifestă prin „personanţă" în planul conştiinţei, adică nemodificat, nedeformat, doar diminuat, asemeni unui ecou"[18].

Respectiv, inconştientul pentru Lucian Blaga devine o componentă indispensabilă a misterului, de aici şi grandoarea, o trăsătură a filosofiei blagiene, care se resimte şi în poezie, şi în studiile sale: „... în inconştientul nostru subzistă, strălucitoare şi inalterabile, anume secrete orizonturi, negrăite accente şi puternice atitudini, dar care izbucnesc, luând formă concentrată de gheizer, cu deosebire creaţie spirituală. (...) Există în inconştient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini şi de moduri de a reacţiona după o logică, alta, dar nu mai puţin tare decât a conştiinţei, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simţământ al destinului, un apetit primar de forme, o efervescenţă a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de iniţiative de o putere spărgătoare de stavile ca a seminţelor şi de o exuberanţă năvalnică precum a larvelor sau a vieţii embrionare"[19]. Chiar şi din acest segment depistăm semnificaţia pe care o înglobează imaginea metaforică „mirabila sămânţă" din creaţia poetică a aceluiaşi autor. Relevarea luminii ascunse a inconştientului arhetipal devine opţiunea poetului şi pentru alegerea motivelor miturilor antice în lirică, cum ar Pan, Oedip etc.

16 Ibid., 81.
17 Gavriliu, Leonard. *Inconştientul în viziunea lui Lucian Blaga*. (Bucureşti: IRI, 1997), 55.
18 Zamfirescu, Vasile Dem. *Filosofia inconştientului*. (Bucureşti: Editura Trei, 1998), 94.
19 Blaga, Lucian. *Trilogia culturii*, 47-48.

Conexiunea dintre inconştient şi mituri urmează viziunea blagiană printr-o interpretare dezaprobatoare: „Întocmai cum, după şcoala psihanalitică, în visuri şi-ar găsi un ventil simbolic anume porniri refulate şi legate de străfundurile vieţii noastre inconştiente, tot aşa în mituri şi-ar găsi un ecou simbolic străfundurile vieţii inconştiente colective. Astfel zeii cosmici, stăpânii lumii luminii, ar exprima simbolic *conştiinţa* umană, câtă vreme contra-zeii întunericului, demonii haosului, ar exprima, tot simbolic, *inconştientul* uman, cu toate pornirile sale monstruoase"[20]. De fapt, ironia lui Lucian Blaga a cam simplificat viziunea freudiană. La sigur, Blaga cunoştea că miturile din ciclul theban corespund deja epocii zeilor olimpici. Or, mitul lui Oedip se realizează ca o consecinţă a blestemului zeilor pentru faptele înaintaşilor. Şi dacă să analizăm la rece, Freud nu a implicat zeii în complexele sale.

În toate aceste polemici definiţia mitului anunţă viziunea personalizată a lui Blaga: „*Mitul* apare în coordonate *stilistice, e determinat de categorii abisale* şi ţine de *destinul creator* sau *demiurgic* al omului" (subl. – L.B.)[21]. Importanţa de a reveni la albia miturilor vine dintr-o necesitate argumentată de filosof astfel: „...aceste mituri s-au salvat din toate şi peste toate catastrofele omenirii, mult mai credincioase lor şi decât orice amintire istorică, alcătuieşte o suficientă dovadă cât de mult spiritul uman se simte solidar cu ele. Solidaritatea ar fi inexplicabilă dacă spiritul uman n-ar avea permanent sentimentul vag că miturile îl apropie sau îl aşază în pragul unor trans-semnificaţii domiciliate într-un orizont metafizic"[22]. Lucian Blaga consideră că păstrarea în memorie a miturilor este condiţionată de un ajutor reciproc. Probabil, memoria umană vitalizează mitul, nu-i permite să dispară, iar, respectiv, mitul îi serveşte ca un fir al Ariadnei în labirintul existenţei omului. Or, într-adevăr, mitul valorifică comportamente cadrate în noţiunile de timp, naştere, dragoste, moarte, blestem, binecuvântare, iertare, cunoaştere, adevăr, frumuseţe, eroism, creaţie etc.

Din această optică Blaga nu permite nararea miturilor, deşi la origine, după Aristotel, mitul ar fi fabulă, perceput ca istorisire: „Pentru cuprinderea trans-semnificaţiilor avem modul „miturilor". Mitul nu poate fi deci tălmăcit în graiul ideilor. Ceea ce ni se relevă prin mituri nu este revelabil decât pe această cale. Acest ceva e inaccesibil ideii. Întocmai cum ceea ce este „poezie" într-o poezie nu poate fi tradus în proză. A prozaiza mitul înseamnă a-l degrada la alegorie, şi este o ocupaţie seacă şi fără duh a pedanţilor, care focului astral îi preferă zgură"[23]. Deşi în acest segment Blaga pare să se împotrivească interpretării alegorice, adică implică într-o anumită măsură cenzura incompetenţei. Totuşi Blaga tinde să interpreteze miturile, dar, după teoria sa, o face în toată amploarea. De aceea, în studiul său domina comparatismul, cum ar fi paralela dintre mitul elin, cu cel german sau cel indian, sau cel autohton.

Considerăm că poate cu alte cuvinte, Blaga se împotriveşte segmentării mitului în miteme. Pentru că astfel de transformare distruge mitul, îi manipulează subiectul, până la distrugere. Blaga nu acceptă transformarea mitului în interpretare. Acesta trebuie perceput în întregimea sa, adică în grandoarea-i culturală: „În mitologia greacă un Zeus, un Apollo, Ares, Hera, Atena, Artemida etc. sunt arhetipuri de frumuseţe şi de armonie. Pe aceste meleaguri frumuseţea califică pentru grade divine. Se ştie că teogonia greacă începe cu haosul, dar culminează în orânduirea cosmosului. Zeităţile intermediare dintre haos şi cosmos, cele indecise şi neîmplinite, ca Uranos sau Cronos, sunt înfrânte şi înlăturate de Zeus, ca nişte vreascuri netrebnice, iar Zeus e mai presus de toate un părinte al ordinii"[24] (Blaga: 1994, p. 389-390). Blaga intră în timpul mitic şi ar vrea să oprească mitul. Ordinea, totuşi, în cultura greacă nu este una statică, ţinând cont că ea consolidează viziunile mai multor polisuri,

20 Ibid., 381.
21 Ibid., 383.
22 Ibid., 380.
23 Ibid.
24 Ibid., 389-390.

respectiv, aceste optici nu ar putea să fie omogene, uneori valoric miturile greceşti antice includ şi paradoxuri.

Concluzii:

În studiile sale Lucian Blaga explică „gândirea mitică" şi „gândirea magică" diferenţiat, îşi argumentează opinia în baza credinţelor populare. Sunt foarte interesante paralelismele pe care le realizează în baza legendelor româneşti, a celor proprii popoarelor germanice şi ale miturilor eline, argumentând prevalarea în unele cazuri a magicului, în altele – a miticului. Respectiv, Lucian Blaga creează un dialog intercultural, în care apare varietatea ontologică a credinţelor selectate după rigorile propuse.

Lucian Blaga pledează pentru analiza mitului integral. Mitemele devin sedimentarea segmentărilor care denaturează mitul, îl devalorizează de ontologic. Timpurile mitice se caracterizează prin gândirea de sinteză, având mai multe planuri ce îi oferă adâncimea comprehensiunii. Mitemele contribuie la o manipulare a conţinutului mitului per ansamblu. Fragmentul se esenţializează în comparaţia cu mitul în întregime şi poate crea o confuzie de a investiga strict din perspectiva segmentului selectat.

Fiind atras de perspectiva psihologică a interpretării, proprie timpului în care a activat, Lucian Blaga alege viziunea arhetipală a lui C.G. Jung. Această perspectivă îl determină pe filosof să creeze o noţiune proprie *personanţa*, căreia i-a dedicat mai multe pagini.

În predilecţia sa pentru conceptul jungian se observă o opoziţie cu perspectiva psihanalitică a lui S. Freud, pe care o consideră o catalogare de clişee.

Valorificând mitul elin este atras să explice haosul şi ordinea care se oglindesc în perspectiva inconştientului şi a conştientului. Cercetarea lui Lucian Blaga se orientează după paşii lui Walter F. Otto, astfel este abordată presupusa frica de gol în viziunea antică, vârstele în care zeii olimpici înmărmuresc. Astfel, în dinamica aventurilor zeilor elini apare elementul static al unui timp înmărmurit. Raportul dintre haos şi ordine este investigat în opoziţie / antiteză, având ramificaţii interpretative în explicaţia cosmosului, neantului, vidului. Filosofia antică este pliată pentru a fortifica argumentele sale ştiinţifice. Amprentele ontice constituie o perspectivă de a reactualiza într-o înţelegere multidimensională.

BIBLIOGRAPHY

Blaga, Lucian. Trilogia culturii [The Trilogy of Culture]. Bucharest: Editura Humanitas, 1994.

Blaga, Lucian. Trilogia culturii [The Trilogy of Culture]. Vol. II. Gândire magică şi religie. Bucharest: Editura Humanitas, 1996.

Diaconu, Florica; Diaconu, Marin. Dicţionar de termeni filosofici ai lui Lucian Blaga [Dictionary of philosophical terms of Lucian Blaga]. Bucharest: Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Gavriliu, Leonard. Inconştientul în viziunea lui Lucian Blaga [The unconscious in the vision of Lucian Blaga]. Bucharest: IRI, 1997.

Otto, Walter F. Zeii Greciei. Imaginea divinităţii în spiritualitatea greacă [The Homeric Gods. The spiritual significance of greek religion]. Translated by Ileana Snagoveanu-Spiegelberg. Bucharest: Editura Humanitas, 1995.

Zamfirescu, Vasile Dem. Filosofia inconştientului [The philosophy of the unconscious]. Bucharest: Editura Trei, 1998.

REVISTING LESLEY SAUNDERS' POETRY VIA BACHELARD'S AESTHETICISM AND KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT THEORY

Clementina Alexandra Mihăilescu and Stela Pleșa
Assoc. Prof., PhD, Habil, „Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova

Abstract: The paper expands upon Lesley Saunders' poetry approached via Bachelard and Kelly. Bachelard's aestheticism will be turned into account with a view to highlighting how phonetical phenomena and the phenomena of Logos harmonize with each other, enhancing the high degree of intimacy of Saunders' poetic imagery. Kelly's Personal Construct Theory, focused on construing and anticipating events, is meant to facilitate the perception of various changes within the superordinal (logical) and core(emotional) constructs of Saunders' poetic self.

Keywords: Saunders, Bachelard, Kelly, anticipate events, poetic self.

Lesley Saunders is a remarkable modern British poetess whose publications comprise a pamphlet "The Dark Larder," a co-authored book with Jane Draycott and artist Peter Hay, "Cristina the Astonishing,"featured on BBC as "A Good Reading," and recently, "Her Leafy Eye," in collaboration with the artist Geoff Carr. The poems analysed in this paper have mostly been selected from the pamphlet *TheDarkLarder* and have been approached via Kelly's Personal Construct Theory. Personal Construct Theory highlights Kelly's fundamental postulateaccording to which: "a person's processes are psychologically channelized by the way in which he or she anticipates events" (in Hall, et. al. 2002: 420). His eleven corollaries will be also employed as methodological lens for decoding the meaning of Saunders' poems. Construction Corollary stipulates that a person anticipates eventsby understanding an event or by employing the system of personal constructs to put an interpretation on an event, which confers meaning to it. Fragmentation Corollary implies that "a person may successively employ a variety of construction systems that are inferentially incompatible with each other" (1963: 83),due to the fact that an individual evolves and his/her behaviour may appear unsatisfactory as regards his/her previous conduct. Experience Corollary involves the fact that 'experience' means successive interpretations of events and that properly interpreting or reinterpreting one's life events actuallyenriches people's experience. Individual Corollary points out that "persons differ from each other in their constructions of events" (1963: 55). Choice Corollary stipulates that "a person chooses that alternative in a dichotomized construct through which he or she anticipates greater possibility for extension and definition of his or her system" (1963: 64-65). Commonality Corollary implies the fact that similar construction of experience implies similar psychological processes, whereas Sociality Corollary highlights they only through understanding people can establish meaningful relations and play a significant role in a social process.

The poem *Going her own sweet way*, approached via Kelly's sociology of knowledge, focused on Personal Construct Theory and the continuum of personal awareness, reveals Saunders' opinion on personal relations. Kelly argues that understanding another's construal processes is more important than actual similarity, as only through understanding people can establish meaningful relations and consequently play a significantrole in a social process. The

poem tackles the process of personal emancipation experienced by a young girl and her mother discreet and unselfish way of watching her grow.

Into the pocketof her anorak
the girl slips a comb
and a small round mirror.
She steps out
into the bright morning
where berries lie after
the night's gale like
spilled red beads in the ditch.
The thin air blazes
with filaments and discs
of gold and flame
that glitter like demons
in the skin-and-bones trees.
At her back the hooded,
shuttered house squats,
keeping watch over
its softening apples.

The first stanza sets up the familiar environment consisting of berries that "lie after the night's gale like/ spilled red beads in the ditch," where "the thin air blazes/with filaments and discs/of gold and flame/that glitter like demons/in the skin-and-bones trees."Kelly's theory is focused on 'syntaxic' experiences that facilitate people's communication through consensually validated symbols, such as words and numbers. "A comb" and "a small round mirror" are consensually validated symbols that facilitate the girl's communication with both her mother and the readers. The image of the thin air that "blazes/ with filaments and discs/ of gold and flame/that glitter like demons/in the skin-and-bone trees" comprises significant items related to the primordial memory of escaping the familiar paradise. The words "gold," "flame,""glitter,""demons," "skin-and-bone trees"do not suggest repression, but the "values of intimacy" (Bachelard 2003: 115). They are related to the girl's inner passionate nature projected onto the exterior environment. The house, "keeping watch over /its softening apples," in opposition with the image of the girl slipping her comb and mirror into the pocket of her anorak,highlights the dialectics "obvious/hidden" (2003: 142). The epithet "softening apples," watched over by "the hooded shuttered house," alludes to an "excess of imagination" meant to suggest that the girl is likely to become the victim of her own intense need of escaping familiar values in favour of genuine adolescent love experiences.

In the pocket of her anorak
the girl clutches the comb
that will turn into a bristling
forest, the lake-concealing
mirror. (Has she remembered
money for the bus home?)
She might be wearing borrowed
high heels, a smear of blue-eye,
a slick of mouth-red:
she's an errand to run.
She's on her way to witch-woman.

The excess of imagination is rendered concrete in the image of the "borrowed high heels, a smear of blue-eye/ aslick of mouth-red," all meant to ensure the preliminary conditions of a love affair, her errand, that will place her "on her way to witch-woman." Interpreted in terms of Kelly's corollaries, such instances reveal the girl's anticipating the emotionally charged events by "construing their replications." 'Construing' signifies understanding an event and 'replications' refer to making predictionsabout what will probably happen. Reformulating it, this corollary stands for "construing expectations based on experience." We would also interpret these lines in accordance with Kelly's Corollary of fragmentation, where the anticipation of events involves "embracing ordinal relations," based on the fact that one construct may subsume another as one of its elements. It follows within this poem that 'guilty pleasures associated with suffering' would implyunconventional, extravagant issues, whereas protection and motherly concerns would imply conventional, familiar patterns. Ironically, the mother, as an emotionally implied observer, wonders whether her daughter has remembered money for the bus.

This is the age of nose-bleeds
And nightmares, clairvoyant
wounds. When it's over and done
the girl will have learnt
a thing or two. She was not born
yesterday. She will not faint
at the sight of blood.
Her mother tweaks the curtain,
sees her round the corner
out of sight, then folds away
her heart into a drawer.

The third stanza shows how the poetic language, employed by Saunders to highlight the girl's emotional experience as a rite of initiation, activates profound distorted values, through the syntagms "the age of nose-bleeds and nightmares, clairvoyant wounds." On the other hand, her mother, from behind the curtain, sees her "round the corner/out of sight,/folds away/her heart into a drawer." Kelly's Individual corollaryis based on the assumption that essential differences among individuals derive from the fact that they have developed different approaches to anticipating the same event. Fragmentation corollary could be another methodological lens meant to underline the construction subsystems of mother and daughter that are "incompatible" with each other. The daughter is emotionally wounded, experiencing nightmares and unaccomplished expectations, whereas the mother discreetly watches her and "folds away her heart into a drawer." Saunders depicts the world of silence through phonetical elements such as: the predominance of the closed vowels "o," present six times, of the sounds /i:/, associated by Leech with melancholy, of /i/ and /u/, associated with dark, sad events, and of patterns of repetition, such as the alliteration of "r, which reunites "nightmares, clairvoyant" and "round, corner, heart, drawer." The alliteration of "w" brings together "wounds" and "drawers," where, the inverted repetition of "w-d" in "wounds," under the form "d-w" in "drawers," echoes the intense feeling of loss expressed in the poem.

We must fatten you up
on dreams and tales, my child
hug them round your slim bones
like the stubby wren who gorges herself

in the bulimic days before
the North Sea crossing, heading
on her own sweet way into
the rocking wind and
the fierce flares of dawn (1994: 12-13).

So far, it has clearly appeared that the girl and the world are in a dangerous incompatible relation with one another, whilethe mother-poetess discloses her tenderness. It reverberates within the lines concerned with protecting her through fattening her up "on dreams and tales," which the girl is supposed to "hug" round her "slim bones." Saunders tackles the "ontology of the visible" in an extremely refined way, comparing the girl's feeding herself on dreams and tales with the image of the wren "who gorges herself/in the bulimic days before/the North Sea crossing, heading/on her own sweet way into/the rocking wind and the fierce flares of dawn."
The last stanza symbolically tackles "the ontology of the audible" in terms of the mother's pricking her fingers, slapping her face for luck, ending up with the requirement: "We must not cry, we must not cry." The verb "cry," from the line "we must not cry" denotes the emotional intensity of both mother and daughter. It emerges from their intimate relationship, where "we" phonologically suggests a "sonorous space," an emotional threshold that reunites them in a perpetual non-dialectical relation that engages their soul and heart. Kelly's Sociality corollary, based on the assumption that through empathy and understanding people we can establish meaningful relations and play a significant role, helps us discover the sonorous implications of therepeated line "we must not cry." It suggests the echo of the 'dark secret larders' of both daughter and mother, emblematic for the entire volume of poems, inspiringly entitled *TheDarkLarder*.
The poem *The Dark Larder* takes us to those points of extreme sensibility "where the phonetical phenomena and those of Logos harmonize with eachother when language possesses nobleness and a high degree of intimacy" (Bachelard 2003: 226, our translation).
Intimacy predominates within the first seven stanzas as follows:

At the first loosening of leaves
my mother started salting beans
packing them under hot glass,
sealing them with brass fittings,

ruber rings, against
the coming of rot and mould.
Shelving a dozen jars
in larder's dark, she did

the same for loganberries, red
currants, bramleys. They pressed
blanched cheeks to twilit
panes, waiting shoulder to shoulder

for winter pork, Boxing Day tart.
Imperfectly I have learned the
preserving skill. I remember
the wrapping of Miller's Seedlings

each in a careful square of
newspaper, laid out on trays
under the spare bed, or the nursing
of a sullen grate on dank mornings

with sugar and spills. This wifely art
I do not reproduce, but watch instead
windfallenWorcestersdelinquence into
soup kitchens for maggots, flesh

marinate in its own rheum.
A grey creature velvet
scrawls over the spreading
pap you'd gag to taste.

Saunders' selected poetic words are keys to decoding a twofold universe, that of intimate familiar values, related to autumn preparations and of the profoundness of the poetess' soul. The word "mother," from the very first line, possesses a "vocal value" (2003: 224,our translation). It is a "pronounced word, which is never only read" (224),whose echo can be noticed in the objects that she interrelates with. It can be regarded as a"word of breathing"(224, our translation), demanding and creating a calm, serene and peaceful atmosphere. It translates an intimate conviction, bringing in the echo of the dark larders of our soul, not only of the material homely larder, where the poetess' mother used to keep the "salting beans,"or "loganberries, red-currants, bramleys." The word "mother" has a "vocal virtue that works on the threshold of the inner strength" (2003:224). The vowel /^/, from "mother," becomes the symbol of her "speaking sensitiveness" (224, our translation). If we considered the word "mother" from a "vocal perspective," it acquires the "balsamic resilience"(224, our translation) of the quietness from the familiar, limited household, described in Saunders' poem. In terms of Kelly's 'ordinal relations,' the construct 'mother' may subsume another as one of its own elements. It follows that "wifely art," from the sixth stanza, associated with the image of the mother, would imply all entities kind, domestic, whereas 'metaphoric art,' associated with the poetess, would imply detached, domestically uninvolved people. The next stanzas depict the gap between mother and daughter as follows:

This is the unstoppable rot,
the tyranny of enzime. Ultima
et principia: in this embrace
I could be fructuous, siphoning

meaning like honey from a grammar
of autumn, inflecting daughter
from mother. My apple tree
speaks volumes, each fruit roused

by fingers of sun to an organ of
knowledge. Worms in the wet grass
are swollen with it all, a huge tongue
fills my mouth. Impregnated I vow

my metaphoric art as others their

children-to name and praise
ripening and rotting, the code of
compost, coming new. So why this

sudden stammer as if a cord's been
wantonly cut? I look on the lawn,
in the larder, for the right word
to roll in my mouth, a wafer of
freedom for this hungry gut.
Fruit there is, jars and jars
of it, wine and waxy honey,
and not one word (1994: 8-9).

Saunders contemplates her inner immensity via the syntagm "grammar of autumn," associated with the image of the apple tree that speaks "volumes," of "each fruit roused/by fingers of sun to an organ of /knowledge"and of the poetess' vowing her "metaphoric art as others their children." There follows the rhetorical question "So why this/sudden stammer as if a cord's been /wantonly cut?" In our opinion, it reveals the poetess' degree of personal awareness, in Kelly's terminology. Kelly assumes that if constructs exist to represent ideas and memories, they become available to consciousness. Moreover, Kelly also argues thatconstructs possess a dichotomous nature, comprising two poles. If only one pole is available (the logical one), the other pole, the emotional one, is repressed, or, to quote Kelly, it turns into a "suspended element" (in Hall, et.al. 2002: 425). Hence, the poetess' "stammer as if a cord's been wantonly cut." The last lines, focused on the poetess' continuous search for "the right word"charges the poem with dramatic connotations that reverberate as follows: "Fruit there is, jars and jars/of it, wine and waxy honey,/and not one word." We strongly hold that the missing word 'mother' is embedded within each and every domestic object mentioned by the poetess, making her apparent loose structure become accessible through retrieving temporality under the form of precious memories.

The poem *Sunshine Recorder,* from Saunders' volume of poems *Cloud Camera,* tackles a technical device meant torecord the 'amount of sunshine at a given location,' and which functions only when the sky is cloudless and the sun is shining, being in tune with the legend *horas non numero nisi serenas,* 'Icountonlythebrighthours" (2012: 65). We have included it within this paper and will examine it via Kelly's Personal Construct Theoryand Bachelard's aestheticism, precisely because it is meant to induce a calm, serene peaceful atmosphere, through the syntagm "sunshine recorder," the same atmosphere that Saunders tried to render in her poems focused on the mother-daughter relationship. Metaphorically speaking, this syntagm belongs to the emotional rather than the logical sphere, suggesting the recording of an affectionate pulsation.

There are no moving parts. The sky's a stopped clock,
tiny aeroplanes pinned like silver brooches on a blue swathe,
as if we're lyingon our backs in a lost work by Alfred Wallis

of upturned fields, goggle-eyed stone houses. The sun
will burn a white hole in the sea before the paint can dry,
the sea will swallow the lighthouse, the toppling lighthouse
will escape as a golden bird over the smoking roofs
and in the kneeling valley the colours will go out one by one.
But you my love and I will measure only the cloudless hours (2012: 65).

The poem can be somehowset in relation to Saunders' 'intimate journal,' due to the fact that the "exterior performance" contributes to rendering an intimate dimension. The "profoundness of life reveals itself in the performance that unfolds before our eyes. It becomes the symbol of this profoundness" (Bachelard 2003: 220, our translation). To our surprise, the 'exterior performance' is not a real, but an imaginary one, giving the impression that "we're lying on our backs in a lost work by Alfred Wallis." Painted objects can be approached via Baudelaire's sonnet *Correspondences*. According to Bachelard, "the correspondences acquire the immensity of the world, and transform it into the intensity of our own intimate being" (2003: 221, our translation). Saunders, exactly as Baudelaire, creates the illusion of the transition from the exterior towards the interior, granting it a "happy volume," helping it to grow into the "category of vastness" (221,our translation). Vastness is suggested through the impression of immobility, as "there are no moving parts." Moreover, "the sky's a stopped clock,/tiny aeroplanes pinned like silver brooches on a blue swathe." The human element is alluded to through another static image in the line "as if we're lying on our backs in a lost work by Alfred Wallis."

The description of reality via 'metaphoric art' is meant to show that, within Saunders' poetry, exactly as in Baudelaire's, "immensity is an intimate dimension" (221, our translation). It is rendered concrete through the image of "upturned fields, goggle-eyed stone houses." The "feeling of existence is immensely increased" (221, our translation) via the agency of the sun that "will burn a white hole in the sea before the paint can dry,/the sea will swallow the lighthouse, the toppling lighthouse/will escape as a golden bird over the smoking roofs." The symbols of "the sea," "the lighthouse" and "the bird" are in a perpetual metamorphosis, as the "sea will swallow the lighthouse" and "the toppling lighthouse will escape as a bird over the smoking roofs."

If nature is metaphorically depicted in terms of metamorphoses, through the fact that in "the kneeling valley the colours will go out one by one," the poetess and the beloved person "will measure only the cloudless hours." Approaching the lines in terms of sound symbolism, the /au/ sound pattern, present in "cloudless hours," suggests Saunders' "speaking sensitivity" (221, our translation), in Bachelard's inspired terminology.

On the other hand, if we employ Kelly's theory, Saunders' poem best illustrates "the continuum of personal awareness," as all 'constructs' within this poem, due to their dichotomous nature consisting of two poles, prove to be tightly articulated with two valid poles (the logical and the emotional) and no suspended elements. Moreover, the equilibrium established between the "superordinal (logical) constructs" and the "core (emotional) constructs" (in Gilder 1992: 86) generates an emotional situation, apprehended as "certainty." Certainty is embedded in the last line "But you my love and I will measure only the cloudless hours." In terms of sound symbolism, the same repeated diphthong /au/, from "cloudless hours," renders Saunders' profound thinking. Moreover, the phonetical phenomena and those related to Logos harmonize with each other in the "synthetic action" of the poetess' "lyrical soul" (Bachelard 2003: 220, our translation).

The poem *Nebula,* comprised in the volume *CloudCamera*, also tackles emotional issues, this time in terms of "hurt feelings."

We are made of stars,
stars that are born, grow and die,
we are short fiction read aloud
in an old dark house
where moonlight is spilled
blue as breast-milk and a clock

is counting the seconds a woman
takes to climb up and down the stairs
with her catalogue of hurt feelings
and in her eye the ghosts
of far objects, small lives untouched
and numberless, aching to be told (2012: 63).

The motto: "William realized that ...we live in a biological universe," taken from Michael Hoskin's *Discoveries of the Universe*(2012: 63), projects us into a "biological universe," where people "are made of stars,/stars that are born, grow and die." "Moral nature opens vast perspectives, full of new lights," claims Baudelaire, quoted by Bachelard (2003: 221, ourtranslation). It is depicted in Saunders' poem through the symbol of the stars and the suggestion that we ourselves are "made of stars,/ stars that are born, grow and die." Immensity, related to intimacy, is depicted as an "intensity of a being that extends within the vast perspective of intimate immensity" (221, our translation). The word "star" has a "vocal value." It appears within the neighboring words "in relief on images, on thought" (2003: 224, our translation).
The assumption that people "are made of stars that are born, grow and die" suggests a"sonorous space" that begins within a "sigh" (224, our translation) and extends beyond our reach. The 'ontology of the visible' intermingles with that of the 'audible' in the next five lines: "we are short fiction read aloud/ in an old dark house/ where moonlight is spilled/blue a breast-milk and a clock/is counting the seconds a woman/takes to climb the stairs/ with her catalogue of hurt feelings." The extended sound pattern is rendered through the vowels "o" and "a" present in these lines. It translates an "intimate conviction," as follows: "o," in "short," "a," in "read," "o" in "old", "a' in "dark," "o" in "moonlight" and in "clock," "a" in "breast-milk," followed by "o," twice repeated in "counting" and "seconds." The two vowels acquire dramatic connotations in the image of the "woman" climbing up and down the stairs. The "a" from "stairs" reverberates in "catalogue." The latter is charged with sensible values in relation to the epithet "hurt feelings."
All those words belong to the ephemeral, subject to change and decay. The last three lines "in her glass eye the ghosts/of far objects, small lives untouched/ and numberless, aching to be told" comprise keywords meant to suggest the twofold universe, of Cosmos and of the profoundness of the human soul, the latter through the verbal structure "aching to be told." It is a universe contaminated by immensity and intensity whose echo torments us. It happens due to the fact that "the space that has been turned into account, through its 'vocal value' is a verb"(224, our translation), namely "aching to be told." Bachelard claims that "intensity is never related to an object" (2003: 229, our translation), being always rendered through verbal structures.

The poem *Census,*also present in the volume *Cloud Camera, is* focused on a different type of counting, tackled in relation to a rather unpoetic space, described as being apparently deprived of emotional connotations, as follows:

My dreams are still at it, the royals and rough sleepers
and the secretmany sitting at my table spilling coffee
on the questionnaire, inserting the small statistical errors
that conceal names and places, microdata of selves
tiptoeing in from Domesday. Counting only the people,
how many visitors are staying overnight! And have we
enough sheets for them all? Others are street-partying
through the wee grey hours, and for person 5 there is a tick

next to son and daughter. Remember to include the babies.
There is so much responsibility. (Oh but is there time
to lift your eyes from the screen, peer at the sloe blossom
pale as rice, as iced water, like a blur in the trees?) The house
I grew up looks ordinary now but the questions read aloud
fall like mystic verse on the ear. So much responsibility,
while we go on living parted from. Do not count
anything you do barefoot as part of your paid employment,
there's a spring-like randomness in the universe's heart.
If this is not the life you meant to live, please ask
for help. We belong to the beloved. How would you
describe. How well can you speak. How long can you stay (Cloud Camera, 1988: 70).

The poem is dedicated to the National Statistician, and, to our surprise, the poetess charges the pragmatic space where the census takes place with poetic connotations. It grants it more space than it objectively needs, or better said, it means that Saunders follows the expansion of her intimate space. It starts with the line: "My dreams are still at it." As census implies the rendering of a nation's "destiny of enlargement and glory,"it "propagates this destiny" (Bachelard 2003: 228, our translation). The poetess finds herself in a daydreaming condition, and poetically expands upon it invoking the image of the "royals and rough sleepers," of the "secret many sitting and spilling coffee on the questionnaire," "counting only the people." The big picture involves the visitors that are staying overnight, those partying "through the wee grey hours, and for person 5 there is a tick /next to daughter and son."
If, so far, the space circumscribed to the census proper was the subject of the verb to "take place," in the line "There is so much responsibility,"that space is charged with a moral value that little by little acquires emotional connotations. The transition is parenthetically rendered in terms of a rhetorical question "Oh but is there time /to lift your eyes from the screen, peer at the sloe blossom/pale as rice, as iced water, like a blur in the trees?" The poetess recalls the house she "grew up," that "looks ordinary now." The "empirical" (2003: 226) immensity,associated with questionaires and the questions read aloud, is replaced by the inner immensity. The poetess' imagination transfigures the image of the questions read aloud and renders them falling "ike mystic verse on the ear."
Some sort of the twofold phenomenology of the spirit and soul is present in the paradoxical twofold construction: "So much responsibility,/while we go on living parted from."The first line purposely associates conscience with the phenomena of the spirit, rendered concrete through the word "responsibility," whereas the second linebrings together conscience and the phenomena of the soul and the heart. They reverberate both in "while we go on living apart," and in "there is a spring-like randomness in the universe's heart." Within the next three lines, the poetic soul voices out its presence, as follows: "If this is not the life you meant to live, please ask/for help. We belong to the beloved. How would you describe. How well can you speak. How long can you stay."
Our phenomenological approach is in tune with Kelly's Personal Construct Theory, namely with his Commonality and Sociality corollaries. The former stipulates that similar constructions of events lead to similar behaviour, whereas the latter points out that only through understanding people we can establish meaningful relations and play a significant role in a social process. Saunders' intense involvement with the issue of census emerges from the presence of the personal pronoun "we," present tree times, associated with "my" and "you."It suggests both similar social responsibility with the issue of the census and understanding for those involved with it to such an extent that she actually establishes

meaningful relations through playing the social role of observer and spiritual interpreter of the national statistician's mental and emotional condition.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston. *Poetica Spațiului.* Pitești: Editura Paralela 45, 2003.
Gilder, Eric. *Man and Mission: Construing Wayne Booth's Theology of Literature as Rhetoric*. "Lucian Blaga" University Press of Sibiu, 2003.
Kelly, George A.*A Theory of Personality.The Psychology of Personal Constructs.*New York: Norton, 1963.
Saunders, Lesley. *The Dark Larder.* Reading: Two Rivers Press, 1994.
Saunders, Lesley. *Cloud Camera.* Reading: Two Rivers Press, 2012.

JAMES BALDWIN'S SYMPHONY OF DESPAIR

Amada Mocioalcă
Lecturer, PhD, University of Craiova, Drobeta Turnu Severin University Center

Abstract: Baldwin's major achievement in Go Tell It on the Mountain is his lyrical treatment of the doctrines and rituals of the inner-city black Pentecostal church and the witness he bears to the high price many blacks, collectively and individually, have paid for their moral victory over social oppression. In a deftly controlled series of flashbacks, shifting points of view, interior monologues, pulpit oratory, and biblical symbols, Baldwin strikes a delicate balance between private anguish and public tragedy in his vision of a Northern black teenager's initiation into manhood and the life of the urban storefront church. Go Tell It on the Mountain thus heightens the messianic tone of the African American novel, introduces a more compassionate treatment of homosexuality, and establishes Baldwin's chief thematic concerns as the American perversion of Christian principles, especially the redemptive power of love, and the reconciliation of personal sexual freedom with traditional black moral values.

Keywords: African American novel, jazz age, discrimination, salvation, damnation

Born on August 2, 1924, during the early days of the Harlem Renaissance and the jazz age, James Baldwin, unlike Wright and Ellison, was a poor Northern boy from the cultural capital of black America.

A manchild in the Promised Land, he grew up in the bosom of Harlem and the church. He spent his formative years in the Pentecostal church under the stern eye of his stepfather, David, "a dour clergyman who indicted the entire white world for oppressing the black." Driven by the fury of David Baldwin's Old Testament example, young James steeped himself in the lore of the black evangelical church and was called to preach at fourteen. Although he was a successful child preacher, neither his stepfather nor the church was his first love. In fact, he grew to hate the tyranny of both, leaving the church at seventeen and his stepfather's house the following year. In 1948 he fled from the tyranny of American racism and Puritanism to Paris.

The only real communication Baldwin recalls, in *Notes of a Native Son*, having with his stepfather is when he told his that he preferred the pen over the pulpit. "For me," Baldwin says, "writing was an act of love. It was an attempt – not to get the world's attention – it was an attempt to be loved. It seemed a way to save myself and to save my family. It came out of despair. And it seemed the only way to another world." [1]

He had been at it since he was ten, writing songs and plays in elementary school, publishing his first story in a church newspaper when he was twelve, and serving as editor of both his junior and senior high school magazines. It was during this period that he was influenced by Countee Cullen, a major poet of the Harlem Renaissance, who at Frederick Douglass Junior High School taught him French and was adviser to the literary club in which Baldwin was a prominent member. Earlier, when he was around nine or ten, "a young midwestern

1 Cited in Bernard Bell, *The Afro-American Novel and Its Tradition* (The University of Massachusetts Press, 1987), 2.

substitute" drama teacher gave him books and took him to see his first play, thereby introducing him to a world beyond Harlem and his stepfather's religiosity. Flattered by his teachers and both admired and bullied by his classmates, he began commuting to the library three or four times a week, reading everything he could and translating his feelings of hatred, fear, and loneliness into plays, poetry, and short stories. The first book he read, according to his mother, was *Uncle Tom's Cabin.* He was about eight and "just read it over and over again." Later in his school, he discovered Richard Wright and made him his idol and literary father: "In *Uncle Tom's Children*, in *Native Son*, and above all, in *Black Boy*, I found expressed, for the first time in my life, the sorrow, the rage, and the murderous bitterness which was eating up my life and the lives of those around me," Baldwin confessed after Wright's death. "His work was an immense liberation and revelation for me. He became my ally and my witness, and alas! my father."

Like his literary father, Baldwin is certainly no black revolutionary or romantic celebrator of African American culture. But whereas Wright coldly and categorically rejected the black American's African past and urban present as unnecessary cultural baggage for modern man, Baldwin agonizes over his dual heritage as an African American. In "Autobiographical Notes," he says:

"I know, in any case, that the most crucial time in my own development came when I was forced to recognize that I was a kind of bastard of the West; when I followed the line of my past and I did not find myself in Europe but in Africa. And this meant that in some subtle way, in a really profound way, I brought to Shakespeare, Bach, Rembrandt, to the stones of Paris, to the cathedral of Chartres, and to the Empire State Building, a special attitude. These were not really my creations, they did not contain my history; I might search in them in vain forever for any reflection of myself. I was an interloper; this was not my heritage. At the same time I had no other heritage which I could possibly hope to use – I had certainly been unfitted for the jungle or the tribe. I would have to appropriate these white centuries, I would have to make them mine – I would have to accept my special attitude, my special place in this scheme – otherwise I would have no place in *any* scheme. What was the most difficult was the fact that I was forced to admit something I had always hidden from myself, which the American Negro has to hide from himself as the price of his public progress; that I hated and feared white people. This did not mean that I loved black people; on the contrary, I despised them, possibly because they failed to produce Rembrandt. In effect, I hated and feared the world. And this meant, not only that I thus gave the world an altogether murderous power over me, but also that in such a self-destroying limbo I could never hope to write." [2]

These mixed emotions about himself and others, about men and events, are the result of seeing himself through the eyes of a world that sees him as the barbarous antithesis of civilized man. In "Stranger in the Village" Baldwin describes in theological terms the special attitude – Du Bois called it double-consciousness and Herskovits called it socialized ambivalence – he brings to the cathedral of Chartres:

"I am terrified by the slippery bottomless well to be found in the crypt, down which heretics were hurled to death, and by the obscene, inescapable gargoyles jutting out of the stone and seeming to say that God and the devil can never be divorced. I doubt that the villagers think of the devil when they face the cathedral because they have never been identified with the devil. But I must accept the status which myth, if nothing else, gives me in the West before I can hope to change the myth." [*Idem*]

Baldwin seems perilously close here in socio-psychological terms to Bigger Thomas in resolving his sense of double consciousness and socialized ambivalence. Although, unlike

2 James Baldwin, "Autobiographical Notes", in *Notes of a Native Son* (Boston: Beacon Press, 1955).

Bigger, he may not have internalized the white myth of the Bad Nigger, his assumption that he must accept the myth before he can possibly change it has the same warping effect on his personality: shame, fear, and self-hatred.
Before he could be free as a writer, Baldwin felt compelled to rebel against his literary father. Wright had given him encouragement in the early stages of *Go Tell It on the Mountain*, helped him to win a Eugene F. Saxton Fellowship, and tolerated him as an admirer if not as a protégé. But as in his relationship to his stepfather, Baldwin was awed by Wright's personality and saw his work as a roadblock to his own independence as an artist. In "Everybody's Protest Novel" he therefore relegates *Native Son* to the same class of protest novels as *Uncle Tom's Cabin* and concludes that "the failure of the protest novel lies in its rejection of life, the human being, the denial of his beauty, dread, power, in its insistence that it is his categorization alone which is real and which cannot be transcended." In "Many Thousands Gone" he delivers what seems to be the cruelest cut of all. Actually, the major thrust of this essay is a valid criticism of Wright for filtering the entire novel exclusively through Bigger Thomas. "What this means for the novel," Baldwin rightly observes, "is that a necessary dimension has been cut away; this dimension being the relationship that Negroes bear to one another, that depth of involvement and unspoken recognition of shared experience which creates a way of life." With the ostensibly Brutus thrust of these essays, Baldwin not only killed the relationship between Wright and himself but also implied that his own novels would provide a more faithful, comprehensive portrayal of the richness and vitality of the African American character and culture.
In truth, the way of life reconstructed in most of Baldwin's novels is informed by a biblical imagination that is almost as bleak as that in *Native Son.* In *Go Tell It on the Mountain* (1953) the Grimes family has only a tenuous grip on reality due to the religiosity of the storefront Pentecostal church. In *Giovanni's Room* (1956) the subject of black culture is displaced by the moral and social problems of white homosexuals in Europe. In *Another Country* (1962) a tortuous series of racial and sexual encounters – white vs. black, homosexual vs. heterosexual, North vs. South, European vs. American – drives jazz musician Rufus Scott to suicide but becomes the rite of passage to self-understanding for his jazz-singing sister Ida and the social rebels of modern America who affirm bisexuality as the highest form of love. In *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968) Leo Proudhammer contends with his private and public demons – heart condition, white mistress, black militant lover, racism, and the stultifying influence of his family – as he claws his way to salvation as a black actor. In *If Beale Street Could Talk* (1974) Tish and Fonny, the blues protagonists, are able to endure and transcend the agony of harassment in the ghetto and prison through love (personal and familial) and art (black music and sculpture). And in *Just Above My Head*, Hall Montana, the first person narrator-witness and older brother of the gospel-singing protagonist, testifies about the agonizing realities of human suffering and the ecstatic possibilities of love in the lives of those touched by his brother's journey on the gospel road.
As fascinating and ambitious as these novels are, only *Go Tell It on the Mountain, If Beale Street Could Talk,* and *Just Above My Head* illuminate the matrix of shared experience of black Americans. But like Wright, Baldwin focuses sharply on a single dimension of black culture. His emphasis, however, is not political but spiritual and sexual, not the terrifying possibilities of hatred, but the terrifying possibilities of love. In contrast to Wright's unrelenting narrative drive, Baldwin's short stories and novels are memorable for the soul-stirring eloquence and resonance of their pulpit oratory and black music as they plumb the depths of our suffering and the possibilities of our salvation. His use of the rhetoric, lore, and music of the black church show to their best advantage in his four collections of essays and in *Go Tell It on the Mountain*. But they are also organically significant in *If Beale Street Could Talk* and *Just Above My Head.*

Exploring the theme of salvation for poor urban blacks, *Go Tell It on the Mountain* reveals how the dogmas and rituals of the storefront Pentecostal church exploit the black Southern migrant's sense of sin, shame, and sorrow in the "promised land" – the Northern ghetto – and force him to choose between salvation and damnation. Although the major focus of the novel is on John Grimes's initiation into manhood, Baldwin uses a third-person omniscient narrator and a series of flashbacks to explore the lives of the other members of the Grimes family and to reveal the historical and cultural ties that bind them to one another. In this sense, the novel is a more socio-psychologically balanced reconstruction of life in the ghetto than *Native Son.*

The novel is divided into three major sections. Part One, "The Seventh Day," centers on the provincial world of fourteen-year-old John Grimes. John is a manchild in the Promised land: a product of the ghetto, "where the houses did not rise, piercing as it seemed, the unchanging clouds, but huddled, flat, ignoble, close to the filthy ground, where the streets and the hallways and the rooms were dark, and where the unconquerable odor was of dust, and sweat, and urine, and homemade gin." Cut off from the bustling white world of Broadway and bombarded with sermons on the Calvinist doctrine of original sin, John is an intelligent but highly insecure youngster. The time and place of the central action is a Saturday, March 1935, in Harlem: John's birthday and day of salvation. When the novel opens, John is troubled by the thought that nobody remembers his birthday and that he has committed a dreadful sin by masturbating. He also struggles with a sense of guilt that his hatred for Gabriel, his stepfather and God's minister, has caused him to harden his heart against God. Later, after helping his brother Roy clean the house, John takes the change his mother gives him for a birthday gift and goes to a Broadway movie. When he returns home, he finds his family in a heated argument over Roy, who has been stabbed by a white boy. That evening John and Elisha, a boy preacher from Georgia, open the Temple of the Fire Baptized, a storefront Pentecostal church and prepare it for the "tarry" (prayer) service.

By the end of the first section, the reader realizes that Baldwin is not only exploring the personal dilemma of his protagonist but also exposing the moral foundations of the institutional pillars of the black community. As major institutions in the black community, the family and the church are both at the center of Baldwin's vision of Harlem. And because the Grimes family worships at the temple of the Fire Baptized, the role that its dogma and rituals play in their lives is held up to scrutiny. Popular among many first-generation migrants from the rural South, the black storefront church generally portrays itself as an oasis in the desert of perdition. The ritual of Old Testament sermons accompanied by the ecstatic singing and clapping of the Saints (the sanctified women members) serve to convince young members like John Grimes that though their church may not be the biggest in Harlem it was surely "the holiest and best." Stock sermons on the wages of sin and the wickedness of the world also serve to distort the values of church members, encouraging them to be otherworldly and fearful of normal relationships with others. The Sunday before John's birthday, for instance, Elisha is singled out by the minister and preached at for "walking disorderly" with Ella Mae, a young girl. Taught with neo-Calvinist zeal that they are the carnal children of Adam, the young members of the Temple of the Fire Baptized become frustrated in their struggle for healthy social and sexual freedom, for full personal and social development, for wholeness. As a result of this Christian fundamentalism, the legacy of evangelical eighteenth-century New England Puritanism and nineteenth-century Southern Methodism, the mere act of growing up becomes terrifying. More disturbing to John than the thought that nobody remembers his birthday is the burden of guilt and fear he suffers over masturbation. He cannot even look at a photograph of himself as a naked infant without feeling shame and anger.

Baldwin uses conventional color symbolism which correlates darkness with damnation and light with salvation to reinforce John's obsession with sin and uncleanness. The family name

of Grimes signifies the ambivalent feelings of many black Americans about the color of their skin. Is it a stigma of skin or a badge of glory? Should it inspire self-hatred or self-glorification? For John there is no compromise "between the way that led to life ever-lasting and the way that ended in the pit. . . . He could not claim, as African savages might be able to claim, that no one had brought him to gospel."
Consequently, he looks with "shame and horror" on the dirt that permeates his kitchen and makes him feel unclean; and while sweeping the living room carpet, he dreads the sight of dust all around him and the feeling that he cannot get rid of the dirt or, symbolically, wash himself clean of sin. By making sex and sin synonymous, the black storefront church, like its evangelical Calvinist antecedents, terrifies its members into turning to it as a refuge from the wickedness of the world.
Part 2, "The Prayers of the Saints," is a series of flashbacks and indirect interior monologues probing into the thoughts and feelings of John's Aunt Florence, his father, Gabriel, and his mother, Elizabeth. "Florence's Prayer" retraces the path that has led her to the Temple of the Fire Baptized. She is dying of cancer and fearful of meeting her God without being saved. Florence's thoughts therefore focus on the people from whom she seeks forgiveness: the mother she had left down home on her deathbed, the brother and sister-in-law she had scorned and mocked, and the husband she loved but had lost because of her middle-class obsessions. "Gabriel's Prayer" reveals how he was driven to the ministry by his desire for power and his fear of Hell. Buried in his past is an unfruitful marriage to Deborah, whose barrenness resulted from an assault by white rapists; an adulterous relationship with Esther, the unacknowledged mother of his illegitimate son; and a loveless marriage to Elizabeth, whose son John was born out of wedlock. "Elizabeth's Prayer" recalls her tortured path to salvation. She trembles with fear of God at the trials she must yet endure for the hatred she bore for her aunt, the illicit love she shared with Richard, the illegitimate child she brought into the world, and the security she craved in her marriage to Gabriel. The unreliability of each narrator is corrected by the prayerful narration of the other and further corrected by the undramatized omniscient narrator whose norms, as suggested by structure, symbol, ritual, and language, are close to those of the implied author.
Part Three, "The Threshing Floor," is a detailed account of John's spiritual rebirth and its immediate impact on his family. On the floor in front of the church altar, John, with whom the narrator closely identifies, is possessed by an overpowering force that cleanses his heart and soul of the darkness of sin and despair. As they watch John on the threshing floor, Elizabeth is tearfully proud and Gabriel piously reserved. Florence, on the other hand, is happy that John gets religion, but scornful of Gabriel's false piety. In the end, John is overjoyed that the Lord has touched him; he is fearful however of the many faces of the Devil – his hatred for Gabriel and love for Elisha – and asks Elisha to pray for him and remember to go tell it on the mountain that no matter what happens to him he had been saved. More than anything else, the implied author makes clear through the point of view and characterization, it is their religion and desperate faith in the power of prayer that binds the Grimes family together.
John's initiation rite is characterized by an intense struggle with the doctrines of the Pentecostal church that black is the color of damnation and that sex and sin are identical. To attain sanctification, he must pray to God and follow Jesus "up the steep side of the mountain," as Elisha reminds him. To achieve his identity John must accept the legacy of his people – the people that walk in darkness; he must go down into the valley of the shadow of death and discover the inner light and strength that comes only through suffering. He must make his peace with the reality of socialized ambivalence in white America – of being simultaneously a native son and a stranger in his father's house and his own land – and be

neither enslaved nor dehumanized by it. Rather, he must be strengthened by the grace of God to go tell it on the mountain.

Early in the novel, when it is expected that he would walk in Gabriel's footsteps, John believes that his salvation will resolve the estrangement between him and his father. "Then he would no longer be the son of his father," he thinks, "but the son of his Heavenly Father, the King. Then he need no longer fear his father, for he could take, as it were, their quarrel over his father's head to Heaven – to the Father who loved him. . . . Then he and his father would be equals, in the sight, and the sound, and the love of God" (p. 194). But while praying on the threshing floor he is torn by the sin of his "yearning tenderness for holy Elisha" and of having looked on his father's nakedness and mocked and cursed him in his heart." John must define himself against the antithetical forces of love and hate implicit in Noah's curse on his youngest son, Canaan. He must adjust to the lore of Christianity, for it is both his cross and his curse. Without the hope found in the ritual of prayer, life would be unbearable for John.

Feeling himself in the company of "the despised and rejected, the wretched and the spat upon, the earth's offscouring," John cries out for help and hears Elisha's voice – not Gabriel's – telling him to call on Jesus. It is Elisha's prayers that strengthen him in the struggle with the armies of darkness; Elisha's voice that fills him with sweetness; and Elisha's hand that stretches out to lift him up from the floor. Finally, it is to Elisha that John turns for a "holy kiss," which further reinforces the homosexual leitmotif of the novel.

It is symbolically as well as thematically significant that Elisha, not his family, is the intercessor in John's salvation. Elizabeth, Florence, and Gabriel have been drained of moral energy and hope. They are doomed to a life of wretchedness and despair. But as the symbol of youthful passion sacrificing itself for the church, however repressing its dogma, Elisha offers John a ray of hope for the future. In this sense, he is a Christ-figure. By turning to Elisha, John also reconciles himself, however precariously, to the pain of his warring passion for life, for wholeness, and the bitterness of his heritage as a black American. At the end of the novel, the beginning of a new life is symbolized by the rising sun that "fell over Elisha like a golden robe, and struck John's forehead, where Elisha had kissed him, like a seal ineffaceable forever" (p. 302). The sensuality of this tableau suggests the need for love and communion in the black Pentecostal church, where, according to the implied author, the guiding principles are Blindness, Loneliness, and Terror rather than Faith, Hope, and Charity.

Baldwin's idea that the writer was "himself and the world" is three-dimensional: (1) His idea of the world represented the space in which men could become properly modern social beings, recognized by others as complete selves, and able to actively operate where history proved most pressing. In his early essays he imagined the barriers impeding participation in the social world – in history – most immediately in terms of race and hardly at all in terms of gender (the writer "himself") or sexuality. "I left America because I doubted my ability to survive the fury of the color problem here," he explained. "I wanted to prevent myself from becoming *merely* a Negro; or, even, merely a Negro writer" ("Discovery of What It Means to Be An American," 17). Baldwin's determination to be in the world, and to be recognized as such, required of him unceasing struggle, both in comprehending his inner life and in seeking to unlock the social forces that worked to overdetermine his situation as a Negro. "What, in sum," he noted, "black men held in common was their ache to come into the world as men" ("Princes and Powers," 35). Or as he claimed in "The Black Boy Looks at the White Boy,"

"… to become a Negro man, let alone a Negro artist, one had to make oneself up as one went along. This had to be done in the not-at-all metaphorical teeth of the world's determination to destroy you. The world had prepared no place for you, and if the world had its way, no place would ever exist." (183)

When he described the essays that compose *Nobody Knows My Name,* which includes this passage, as "a very small part of a private logbook" it is largely this quest – making "oneself

up as one went along" – that his book reconstructs, investigating the possibilities for the deracialization of his own self as the precondition for his being in the world.
(2) The world signaled for Baldwin a deep desire to embrace a consciousness that lifted him of his own region or nation, out of his own parish. Greenwich Village had served this purpose for him as a very young man, then Paris, then Istanbul. Yet as he discovered at the moment of his first arrival in Paris in 1948, America could never finally be banished from his mind. "Even the most incorrigible maverick," he observed, "has to be born somewhere. He may leave the group that produced him – he may be forced to – but nothing will efface his origins, the marks of which he carries everywhere ("Discovery of What It Means to be an American", 17). The geographical distance of Europe allowed him to see his native land with new eyes. Yet this process of defamiliarization generated unexpected, paradoxical consequences, for it was in Paris, he realized, that "I found myself, willy-nilly, alchemized into an American" ("Fly in the Buttermilk," 75). If America remained within him, it did so as a consequence of his engagement with the world beyond. Most of all, the identification with America required also the capacity to see America through the eyes of others: "one must be willing," he wrote in 1962, "to ask one's self what the Indian thinks of this [American] morality, what the Cuban or Chinese thinks of it, what the Negro thinks of it." [3]
(3) Being in the world for Baldwin ultimately signified a moral imperative. To be in the world required repudiating innocence and learning to take responsibility for oneself and others. These differing perceptions of the world and of what it represents appear in a range of configurations throughout Baldwin's work, the symbolic geographies he imagined moving back and forth to produce a kaleidoscopic pattern of changing elements.
We are dealing with a second – if not the more important – dimension of James Baldwin, that of a shrewd critic of the African American's condition. In his fourth book of non-fiction, *No Name in the Street* (1972), James Baldwin makes the following not-surprising statement about the perils of being a black man in [white] America, and be continually "compelled … to attack and condemn" that civilization which blacks are part of:
"To be an Afro-American, or an American black, is to be in the situation, intolerably exaggerated, of all those who have ever found themselves part of a civilization which they could in no wise honorably defend – which they were compelled, indeed, endlessly to attack and condemn – and who yet spoke out of the most passionate love, hoping to make the kingdom new, to make it honorable and worthy of life. Whoever is part of whatever civilization helplessly loves some aspects of it and some of the people in it. A person does not lightly elect to oppose his society. One would much rather be at home among one's compatriots than be mocked and detested by them. And there is a level on which the mockery of the people, even their hatred, is moving because it is so blind: it is terrible to watch people cling to their captivity and insist on their own destruction. I think black people have always felt this about America, and Americans, and have always seen, spinning above the thoughtless American head, the shape of the wrath to come." (*No Name in the Street*, 194)
And Harold Bloom, in his "Introduction" to the updated edition of *Bloom's Modern Critical Views: James Baldwin* (2007) rightly draws attention to the same condition:
"Ultimately, Baldwin's dilemma as a writer compelled to address social torments and injustices is that he is a minority of one, a solitary voice breaking forth against himself (and all others) from within himself. Like Carlyle (and a single aspect of the perspectivizing Nietzsche), Baldwin is of the authentic lineage of Jeremiah, most inward of prophets. What Baldwin opposes is what might be called, in Jeremiah's language, the injustice of outwardness, which means that Baldwin always must protest, even in the rather unlikely

3 Cited in Norman, Brian. *The American Protest Essay and National Belonging.*(New York: State University of New York Press, 2007), p. 91. Baldwin preceded this by claiming that the job of the writer was to "speak out about the world."

event that his country ever were to turn from selfishness and cruelty to justice and compassion in confronting its underclass of the exploited poor, whether blacks, Hispanics, or others cast out by the Reagan Revolution." (Bloom, 2007: 1-2)
That Baldwin published these words evinces his continued resistance to despair and his determination to continue ringing that bell in the night that might yet save Americans from themselves. He continued even though the moral certitude of the movement was gone and even though African Americans, tempted by the romanticized identities proffered by black nationalists, did not always take on the harder task of working through the complex and contradictory meanings of the terms on either side of the hyphen. Although he wavered, Baldwin never lost the faith that by getting the words right, pushing them until they revealed the complexities of ever more complex realities, insisting that we use language not to evade but to confront the toughest questions – both political and personal – *we*, that is not just Americans but humankind, just might manage to survive. In the meantime, as the wrath of history still threatens, we have no choice but to keep the faith: "hoping to make the kingdom new, to make it honorable and worthy of life."
In retrospect, then, the most significant development in the tradition of the African-American novel of the mid-twentieth century was the exploration of the condition of the black male in white America by Richard Wright, and the rediscovery of myth, legend, and ritual by Ralph Ellison and James Baldwin. Although Richard Wright moves beyond naturalism in exploration of new themes, forms, or styles, it is Ellison's *Invisible man* and Baldwin's *Go Tell It on the Mountain* that most dramatically remind us of the continuity of traditional narrative forms in appropriately black contexts. Ellison and Baldwin were both influenced by the achievement in naturalism of Richard Wright, but each chose a different and distinctive approach to the novel. Each became aware of the literary possibilities of his folk tradition as a result of his own personal experiences and his own study of literature. As in the black American novels of the nineteenth century, however, history and myth, illustrative and representational character types, traditional and personal sign systems are juxtaposed or integrated with each other as Ellison and Baldwin seek the appropriate interplay of realism and modernism for their aesthetic and social purpose. Shaped by the Depression, the Harlem Renaissance, his college background, and his writing apprenticeship, Ellison reveals a more modern sensibility in the literary and folkloristic patterns of *Invisible Man* than Baldwin, whose sensibility is poignantly more unconventional, does it in *Go Tell It on the Mountain.* As products of institutional racism and the integrationist movements of the 1940s, however, both novelists reveal their socialized ambivalence and double vision in their themes, plots, characterization, and point of view. Their novels also reveal the qualities of realism and modernism that were to become more pronounced and dichotomous in the 1960s and 1970s.

BIBLIOGRAPHY

APPIAH, Kwame Anthony. "The Conservation of 'Race.'" *In Black American Literature Forum*, Volume 23, Number 1, (Spring 1989)

BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: James Baldwin – Updated Edition* (Infobase Publishing: New York, 2007)
GATES, Henry Louis, Jr. "Authority, (White) Power, and the Black Critic", in *The Nature and Context of Minority Discourse*, ed. Abdul R. JanMohamed and David Lloyd (New York: Oxford University Press, 1990), pp. 72-101.
_____. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars.* (New York: Oxford University Press, 1992)
_____. *Colored People: A Memoir.* (New York: Alfred A. Knopf, 1994)

_____. with Cornel West. *The Future of the Race.* (New York: Alfred A. Knopf, 1996)
KAPLAN, Cora and Bill Schwartz, eds. *James Baldwin: America and Beyond* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011)
SÎRBULESCU, Emil. *Cartea care vorbeşte: Introducere în romanul afro-american.* (Craiova: Fundaţia Scrisul Românesc, 1999)

UNA LECTURA FEMINISTA DE ROSALÍA DE CASTRO

Irina Dogaru
Lecturer, PhD, UNATC, Bucharest

Abstract: This paper explores the feminism of Rosalía de Castro, as revealed in many of her works. Defying the "lords of the earth" and declaring herself "free", Castro proudly shows off her status as a woman in "Lieders" (1858), an article considered the first Galician feminist manifesto, a true identity card and guide to all her subsequent work, where she lays the foundations of a transgressive discourse from the point of view of gender. In 1859, when she was just 22 years old, she published her first novel, La hija del mar. We scrutinize how, from the prologue, the author advocates for the right of women to take charge of their own lives (although, according to Rosalia's terms, women are not allowed to write what they feel and what they know), and the extent to which this novel constitutes a denunciation of the results of the oppressive masculinist empire. We analyze the essay in the form of a fictional letter titled "Las literatas" (1865), where Rosalía uses once again the pen as a weapon, speaking of the marginalization of the representatives of the "weaker" sex who dared to commit themselves to literature. We examine how the Galician writer satirizes, in her novel El caballero de las botas azules (1867), the hypocritical bourgeois society that condemned women to a poor education and to a domestic life reduced to the home environment. Finally, we emphasize that the discourse of Rosalía de Castro expresses unalterably a keen gender awareness and a depth that should make the "stronger" sex envious.

Keywords: feminism, identity, transgression, marginalization, denunciation.

Motto: "Rosalía escribe desde abajo, rodeada de labores de hogar, de niños que demandan atención y de preocupaciones económicas. Nadie es tan consciente como ella del tiempo en que le tocó vivir. Por eso su literatura es más auténtica y más imprescindible. Porque es más verdaderamente rebelde. Su lúcida ironía […]no tiene parangón".[1]

En la España del siglo XIX, una mujer escritora era una *rara avis* que difícilmente podía gozar de aceptación y admiración. Rosalía de Castro, que aparece hoy como una autora que supo decir cosas sin las cuales la escritura de las mujeres habría tenido una cara distinta, fue en su época ignorada, criticada por cualquier detalle de sus obras que ejemplificaba los sentimientos convencionalmente llamados "femeninos", por su deseo de saber, escribir y de ser reconocida como escritora. Es más: la escritora gallega no fue ignorada sólo por la crítica de sus contemporáneos (Juan Valera o Menéndez y Pelayo 1908 que se olvidan a incluirla en sus antologías), sino también por los críticos de los críticos (Antonio de Valbuena, quien examinó la antología de Menéndez y Pelayo, tampoco se acuerda de ella). De modo que, en 1908, 23 años después de su muerte, Rosalía era todavía una autora desconocida.
Pero felizmente, tanto el olvido como la revalorización de los valores son procesos fluctuantes y Rosalía de Castro llegó finalmente a simbolizar, según destaca Carmen Blanco "la entrada creativa y crítica de las mujeres en el mundo de las letras. Con ella, continúa

1 Carlos Reigosa, "Las novelas de Rosalía", , en Álvarez, R. / A. Angueira / M. C. Rábade / D. Vilavedra (coords.) (2014): Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. doi:10.17075/rcsxxi.2014. p. 913.

Blanco, comienza la historia de la literatura gallega en general y la de las mujeres en particular". En un pasaje emocionante en el que aclara cómo empezó a producirse el proceso de remodelación de la creación y del sistema literario por una minoría feminista avanzada guiada por María Xosé Queizán (al crear, en 1983, la revista *Festa da palabra silenciada*), Carmen Blanco la llama a Rosalía de Castro "nuestra gran madre". Y sostiene que "esto era algo que nada discutía'', porque "ella (Rosalía) había atravesado el diecinueve con un feminismo literario que ahora por fin parecía comprenderse releyendo *Lieders* y *Las literatas* o el trasfondo de toda su poesía y su prosa"[2].

Ahora bien, como rumana y, además, como persona que no conoce el idioma gallego, mi intento de aproximación a Rosalía de Castro 1837-1885 es una tarea doblemente difícil y arriesgada. Es más difícil todavía porque Rosalía de Castro sigue presentándose como una figura mítica, pero ella como mujer rodeada de misterio, se nos escapa (parcialmente a lo mejor porque sus cartas fueron destruidas por su marido, Manuel Murguía). Sin embargo, a la hora de empezar este trabajo tenía bien claro el hecho de que en la literatura rumana de la época brilla por ausencia una figura como la suya, y la fascinación y admiración que siento por la poeta gallega cuyos poemas leí, desgraciadamente, sólo en traducción, a través de una edición bilingüe, y por la novelista que felizmente, en un determinado momento, decidió a escribir sus novelas en castellano me impulsaron a seguir, con el propósito de demostrar que la preocupación constante por la condición femenina impregna toda la obra de esta escritora y lo hace de una manera que debería dar envidia al sexo "fuerte".

La imagen cambiante, multifacética de esta escritora, muy parecida a un juego de espejos, nos obliga a enfocarla desde ángulos distintos, porque Castro no fue sólo una mujer con fama de santa (hija, esposa y madre perfecta), no fue sólo una buena cristiana y una poeta que cantaba llorando la morriña y la saudade, sino también una personalidad extremadamente compleja, atormentada por sentimientos fuertes, que no excluyeron la angustia, la tristeza abismal, la sensación de vacío existencial e incluso la desesperación.

En las páginas de sus novelas late un feminismo sincero que demuestra una clara conciencia de género y un sentido de dignidad, de compromiso, en un discurso profundo y viril. Detrás de cada página se perfila la imagen de una mujer fuerte, consciente de su valor.

En 1858, el año de su casamiento, Castro publica (en *El Album* de *El Miño*) *Lieders*, un verdadero documento de identidad, que funcionará como guía de su obra posterior. Considerado el primer manifiesto feminista de Galicia, este artículo, cuya autora se declara libre de corazón, alma y pensamiento, sienta las bases de una transgresión desde el punto de vista de género. El texto empieza por una clara muestra de rebeldía frente a cualquier norma artística ("Oh, no quiero ceñirme a las reglas del arte!"), pero el tema más importante, que se desarrollará en todas sus novelas posteriores, lo constituye la denuncia de la situación de las mujeres, el esclavismo que ellas vivían en carne propia, dado que, en los términos de Rosalía de Castro, "el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud".

Hablando de la situación de las mujeres, Castro denuncia el uso del sexo por los hombres como instrumento de humillación y degradación de la mujer, puesto que las que se entregan son consideradas impuras y están menospreciadas. Al final del artículo, la escritora gallega anima a las mujeres que dejen de sufrir remordimientos inútiles ("vanos arrepentimientos") por un delito que nunca cometieron.

Un año más tarde, en 1859, cuando contaba con sólo 22 años, Rosalía de Castro publica su primera novela, *La hija del mar*. Es una novela romántica, cuya acción se sitúa en tierras

2 Carmen Blanco García, *Literatura gallega de las mujeres, fundación y refundación*, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 5, 1998 (Época contemporánea / coord. por Derek Flitter), ISBN 0-7044-1903-3, págs. 29-38

de Muxía. Una voz narradora solidaria nos presenta la historia de dos mujeres: Teresa, una joven abandonada por su marido que pierde a su pequeño hijo arrebatado por las olas y adopta a Esperanza, una niña huérfana rescatada de un naufragio por los marineros, a la que Teresa criará y educará. El tema principal de la novela son las experiencias, siempre trágicas, de las dos mujeres después del regreso de Ansot, el marido de Teresa, que se enamora de Esperanza, todavía una niña, y las tiraniza a las dos dentro de un hogar transformado en cárcel.

Castro despliega un argumento muy atrevido, lleno de situaciones escalofriantes de las que no faltan los abusos sexuales contra una joven que al inicio se presenta como hija adoptiva, es, en efecto, como descubrimos al final, la hija de Ansot con Candora, otra joven que había sido seducida y abandonada por el libertino. El protagonista masculino es presentado como un pervertido amoral que se ha enriquecido a través del comercio de esclavos y cuyo gozo propio es todo lo que le interesa.

Por otra parte, las dos mujeres, esclavas tiranizadas en su propia casa, manifiestan su dignidad resistiendo a sus pretensiones y apoyándose mutuamente, pero finalmente ambas son conducidas a la locura y a la muerte. Sin embargo, Esperanza recupera la razón después de un intento de suicidio y descubre el misterio de su origen en un final que revela al lector otras malas acciones de Ansot, desenmascarándole ante la justicia como asesino y pirata. Por fin, la joven Esperanza, agobiada por desesperación, se suicida, arrojándose al mar. La novela termina por una escena trágica en la playa salvaje de Rostro, cerca de Finisterre, donde Teresa encuentra el cadáver de Esperanza, arrojado por las olas. Madre e hija están unidas en su amor más allá de la muerte, en la eternidad.

Por verse obligada a evitar la censura, la joven escritora utiliza la alegoría, el simbolismo, la *captatio benevolentiae* entre otros recursos, para que su interpretación de la realidad social fuese aceptada en el mundo patriarcal en el que vivía, regido y controlado por los hombres. Marina Mayoral Díaz opina que Rosalía de Castro escribe esta novela para "dar salida, una salida aceptada en la sociedad a los sentimientos que agitan su alma de mujer". Añade que no lo hace en verso quizás porque "es una buena forma de exorcizar los diablos interiores"[3]. Las interpelaciones a las mujeres lectoras ("a vosotras, hermanas mías en sexo y corazón; tendámosles la mano a todas las mujeres") van unidas a la descripción simbólica, cuya función es hablar no de un hecho concreto, sino de algo que tiene valor universal.

En el prólogo de la novela, la autora se presenta como mujer que escribe y pide perdón por no respetar las ideas conservadoras de su siglo respecto a la mujer, colocando la mentalidad del siglo XIX en el oscuro Medioevo: "Pasados aquellos tiempos en que se discutía formalmente si la mujer tenía alma y si podía pensar (…) se nos permite ya optar a la corona de la inmortalidad, y se nos hace el regalo de creer que podemos escribir algunos libros, porque hoy, nuevos Lázaros, hemos recogido estas migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX". Según subraya Xesús Carames Martínez, desde las primeras páginas se siente que el acento principal del espíritu crítico de Rosalía recaerá en la condición de inferioridad de la mujer respecto al hombre[4].

Pero lo que se descubre detrás de la *captatio benevolentiae* es la ironía sutil de la autora, que nos presenta una larga lista de mujeres con relevancia política o literaria que

3 Marina Mayoral, "La voz del narrador en *La hija del mar*", La voz del narrador desde *La hija del mar* a *El loco*: un largo camino hacia la objetividad narrativa", en BVC, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-voz-del-narrador-desde-la-hija-del-mar-a-el-primer-loco-un-largo-camino-hacia-la-objetividad-narrativa-0/html/01be1182-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

4 Carames Martínez, Xesús, "Función e importancia de los prólogos en la obra de Rosalía de Castro", en Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (II). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de santiago de Compostela, p. 102.

lograron perdurar y transcender su época, de donde resulta que la aparente humildad de Castro no es más que un ejercicio estilístico.

La ironía se vuelve punzante cuando la autora explica que, pasado el tiempo cuando la opinión general de los hombres proclamaba que las mujeres ni siquiera tenían alma, se puede esperar y demostrar que ellas son también capaces de escribir libros, lo que Rosalía llama "migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX".

La novela es, en su totalidad, un manifiesto en pro de la mujer y de su necesidad de ser libre, pero también una denuncia de la falta de libertad a la que está condenada. Tanto la autora empírica (Rosalía) como las protagonistas Esperanza y Teresa están sometidas a esta condición. Castro lo pone de manifiesto al final del prólogo: "Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben".

La escritora gallega incita a las mujeres a que vivan con dignidad e invita a los jóvenes que conocen el significado de las palabras "civilización" y "libertad" a que se acuerden, a la hora de cambiar el mundo, "de la mujer débil, pobre, ignorante".

Ambas protagonistas de la novela, Esperanza y su madre Teresa quieren ser libres, pero la noción de libertad es muy diferente para los dos sexos en la época: para los hombres, la libertad consiste en ejercer el control sobre otros, mientras que, para las féminas, significa moverse libremente y ejercer control sobre su propio cuerpo. En consecuencia, el contacto con los hombres se traduce por reclusión y dominación.

Por el contraste entre las dos mujeres y el depredador de mujeres Ansot, *La hija del mar* se convierte en una denuncia de los resultados del imperio masculinista. La escritora milita por un amor entre iguales y por el derecho de las mujeres de tomar las riendas de su propia vida.

El tono predominante de esta historia de mujeres solas es amargo y pesimista, y no es sorprendente que este tipo de personajes rosalianos, "predestinados al dolor y al sufrimiento", se ahonde y se vuelva "más radical con el paso de los años`", según destaca Montserrar Ribao Pereira en *El exilio interior de Rosalía de Castro*. Pereira sostiene que "la relación que se establece (…) entre las protagonistas, la voz narradora, la autora explícita del prólogo y la empírica arrojan luz sobre el universo literario rosaliano, sobre el exilio interior que la abisma[5]".

Dándole a una de sus protagonistas el nombre de su propia madre, Teresa, Rosalía de Castro se rebela frente a la hipocresía social que había condenado a su engendradora a una vida marginada y avergonzada por la "culpa" de haber sido madre soltera. Pero Teresa es, al mismo tiempo, el alter-ego de la narradora y no es casual que este personaje fuese una mujer triste, fuerte, contradictoria, que no conoce la paz y vive aislada en su propio mundo, como la escritora misma. Se ha dicho que "Teresa comparte muchos de los rasgos del paisaje", y que "la soledad y el misterio son características predominantes del espacio en que se desarrolla la primera parte de la novela"[6]. Esto podría explicar por qué la protagonista necesita huir al mar para llorar y gritar allí sin ser vista (tanto como la propia Rosalía quiso hacer antes de morir, cuando le dijo a su hija Alejandra que abriese la ventana para que ella pudiera ver el mar, aunque desde Padrón, en donde murió Castro, no puede verse el mar). También Esperanza está ligada al mar, símbolo de vida y de muerte. Madre e hija adoptiva están unidas por el amor y el dolor.

La hija del mar es, pues, la obra más romántica de Rosalía de Castro, pero es a la vez un manifiesto feminista reivindicativo que deja patente la necesidad imperativa de que las mujeres gocen no sólo de libertad, sino también de una educación de calidad.

---

5 Montserrar Ribao Pereira, "El exilio interior de Rosalía de Castro", en BVC, http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-exilio-interior-de-rosalia-de-castro-786129/, p. 217.

6 *Ibid.*, p. 218.

La marginación de las mujeres escritoras y la necesidad de culturalizar a las féminas se hacen patentes también en el artículo altamente irónico titulado *Las literatas,* escrito en 1865. El texto es un ensayo en forma de carta ficcional escrita por Nicanora a una amiga llamada Eduarda, tal como indica el subtítulo (*Carta a Eduarda*), aconsejándola abandonar su afán de escribir y publicar, y alegando que la cantidad de las publicaciones masculinas excede ya los límites aceptables y que de las mujeres no se espera más que literatura sentimental. Perder la fe puesta en la escritura (porque un barbero casi iletrado goza de fama después de publicar un libro) la determina a Nicanora romper sus obras. Es el momento cuando Castro introduce la idea de que nada de lo que haga una mujer escritora puede resultarle favorable, porque el hombre se siente amenazado en su posición de superioridad mantenida durante siglos no sólo por las mujeres escritoras, sino también por las lectoras, que podrían hacer cosas inaceptables moralmente, convirtiéndose en libertarias. Nicanora, alias Rosalía de Castro, sigue explicándole a Eduarda que incluso cuando el marido valora el talento de su esposa, la pareja tendrá que aguantar burlas, dado que el marido será acusado por ayudar a la mujer ser inmortal, mientras que a la esposa se le acusará de ser egoísta y de descuidar las tareas del hogar. Los términos que designan a la mujer escritora son despreciativos: *bachilleras, literatas, poetisas…* Castro prefiere el mote *literatas* como lo había hecho en *Lieders,* como estrategia para desvergonzarse y lo hace de una manera muy sutil, a través de una ironía que logra incentivar a las mujeres escritoras a seguir escribiendo y a publicar.

El caballero de las botas azules, publicada en 1867, cuando Castro tenía 30 años, ofrece también la sugerencia de que las mujeres están preparadas para una labor diferente de la tradicional: la pluma en vez del papel de esposa y madre. La novela trata de los cambios que ocurren en la vida de la alta sociedad por la aparición de un hombre extraño y fascinante que se llama a sí mismo *el duque de la Gloria*. Una de las actividades favoritas de este último es la de cautivar sexualmente a las mujeres de la alta sociedad para explotar luego esta seducción, con el objetivo de ridiculizar su vida social y su falta de ocupaciones serias. También en esta novela se manifiesta la ironía de la autora en páginas que lanzan una vez más un mensaje de protesta, criticando una sociedad que condena a las mujeres a una educación defectuosa.

Ambientada en Madrid, la ciudad que estaba a cabeza del progreso, esta obra novelística tardía marca un viraje hacia el realismo y es una forma explosiva de rebeldía contra los esquemas y estereotipos establecidos, transformándola a Rosalía de Castro en una precursora del modernismo.

El caballero incrimina a las mujeres madrileñas por su falta de intención de ganarse la autonomía frente al control ejercido por la sociedad patriarcal de la época. Asumiendo el papel de abogado del diablo, el propósito de la autora es "despertar en las mujeres el deseo de encontrar una identidad propia". Rosalía escribe: "la sociedad que los hombres han hecho a su gusto hasta nos prohíbe pensar (...) de modo, que en vano nos llamamos las *independientes*". Según destaca Sebastian Stratan, "El sexo *débil* es inexistente, invisible en la sociedad patriarcal del siglo XIX, y cuando se decide rechazar una existencia meramente complementaria a la del hombre, la sociedad la censura y le quita el derecho a la *habitación propia*"[7].

Rosalía denuncia la precariedad de la educación femenina a través de **las enseñanzas que recibe Mariquita y del papel de la maestra Dorotea, que enseña a coser y a cantar a las niñas.**

En conclusión, consideramos que las dos imágenes aparentemente contradictorias de Rosalía de Castro, es decir la estampa de mujer pura, sumisa y doméstica, que se ha asumido el papel

7 Sebastian Stratan, "La anticipación de la mente andrógina en *El caballero de las botas azules*", Madrygal, 2015, 18, Núm. Especial, pp. 392.

de esposa y madre hasta las últimas consecuencias y, por otra parte, la imagen reflejada en sus novelas y artículos, de mujer atormentada por pasiones, deseos, tristeza e incluso desesperación son las dos caras de la misma moneda. Como decía Ortega y Gasset, "yo soy yo, mi circunstancia y mis decisiones me definen". Felizmente, esta escritora capaz de escribir desde ángulos múltiples, cuyo talento transciende su condición de mujer en el siglo XIX, decidió dejarnos, con una clara conciencia de género, una herencia literaria que asienta las bases del feminismo literario español, apostando por la modernidad.

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:

De Castro, Rosalía, *La hija del mar*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-hija-del-mar--1/html/feed8910-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

De Castro, Rosalía, "Lieders", en http://culturagalega.gal/album/docs/doc_16_lieders.pdf

De Castro, Rosalía, "Las literatas. Carta a Eduarda", en http://culturagalega.gal/album/docs/doc_16_literatas.pdf

De Castro, Rosalía, *El caballero de las botas azules*, en BVC, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-caballero-de-las-botas-azules--0/html/fedaba9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

ESTUDIOS CRÍTICOS:

Blanco García, Carmen, *Literatura gallega de las mujeres, fundación y refundación*, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 5, 1998 (Época contemporánea / coord. por Derek Flitter), ISBN 0-7044-1903-3, págs. 29-38

Carames Martínez, Xesús en "Función e importancia de los prólogos en la obra de Rosalía de Castro", en Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (II). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de santiago de Compostela, pp. 100-104.

Mayoral Díaz, Marina, "La voz del narrador desde *La hija del mar* a *El loco*: un largo camino hacia la objetividad narrativa", en BVC, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-voz-del-narrador-desde-la-hija-del-mar-a-el-primer-loco-un-largo-camino-hacia-la-objetividad-narrativa-0/html/01be1182-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Mayoral Díaz, Marina, *Rosalía de Castro*, Fundación Juan March/Cátedra, 1986.

Reigosa González, Carlos, Las novelas de Rosalía, en Álvarez, R. / A. Angueira / M. C. Rábade / D. Vilavedra (coords.) (2014): Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. doi:10.17075/rcsxxi.2014. pp. 908-915.

Ribao Pereira, Montserrar, "El exilio interior de Rosalía de Castro", en BVC, http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-exilio-interior-de-rosalia-de-castro-786129/

Stratan, Sebastian, "La anticipación de la mente andrógina en *El caballero de las botas azules*", en revistas.ucm.es, Madrygal, 2015, 18, Núm. Especial, pp. 387-395

THE TIMELINESS OF BASIL THE GREAT'S HELLENISM

Costel Ciulinaru
Lecturer, PhD, Hyperion University of Bucharest

Abstract: This scientific article (a part of a wider research) examines the Hellenism in the times, life and works of Saint Hierarch Basil the Great, and its present interest as well. Basil the Great clearly indicated the conduct of the Christian Church should have in the cultural context of his age and in that of all ages. He valued, accepted and used all valuable elements which were part of antique philosophy, literature, culture and science.

Keywords: Basil the Great, Byzantine culture, Cappadocian, Greek literature, Hellenism.

If assessed in proportion with the duration and resistance of the material elements of his being, man is almost nothing; but "if we take into account his Creator and the work through which He endowed man with existence, he is something important"[1]. "Reason, there is man"[2]. Reason is the mirror's mirror, as it reflects Divine Nature, in a way. Reason beautifies and elevates all the elements of the human being. The substance of our body does acquire stability and peace only when it is guided by reason. Not only does reason put the substance of the body and the soul in order, but it also incessantly looks for the truth and leads to the sovereign Truth. If God's image is to be found in ourselves, we gain likeness in the virtue of our own efforts. Christianity is just the aspiration to being like God, as much as possible the human nature can[3]. Being like God means being good and merciful, having Christ inside you, improving your being with the help of knowledge, piety, charity and love. The peak of beauty in this life is to behave as God would behave if He were you.

Man is the "master" everywhere, he dominates everything, he enjoys all, he speaks with God The Holy Trinity, he commands to creatures, he investigates the nature of things, he reposes in God, his body is God' temple.

The saint – this exceptional man – is a true "source of light, close to which it is good and pleasant for one to be"[4]. Such a person – whatever we may think of him and no matter how imperfect our vision be – is a beneficial presence who stimulates people to improve themselves, and a reliable guide in this troubled life of ours.

The Holy Hierarch Basil the Great – one of the protectors of theological schools – is an exceptional person on earth and saint in God's heaven, honored by the Orthodox Christian Church. Basil is a fold source of light around whom we should be as often as possible – so as to get courage for our work – to not err in our theological teaching and to receive guidance in these times.

For these reasons, the analysis of this saint from a different point of view is not only useful but also necessary. We will look at the holy live and rich works of this „star" of Orthodoxy and we derive never-ending, priceless teachings. I thought it appropriate to present the Basil's

1 Saint Basil the Great, *De hominis structura*, "Patrologia Graeca", vol. XXX, Jacques-Paul Migne (editor), Paris, 1888, col. 40.
2 *Ibidem*.
3 *Idem*, col. 43.
4 Thomas Carlyle, *Cultul eroilor [The cult of heroes]*, translated by Mihai Avădanei, preface by Alexandru Zub, European Institute Publishing House, Iași, 1998, p. 17.

attitude towards the anthropology, humanism, culture, science and philosophy of his times – given that nowadays we live in times of profound cultural changes and amazing scientific discoveries. No matter how much the circumstances have changed, his attitude should be a norm guiding us.

Saint Basil carried out his activity in the second half of the 4th century – a "golden" age for the Christian Church, nevertheless a troubled century –, ending an important period in the history of humanity and initiating another one. Profound economic and social factors made new customs and future prospects surface. The once flourishing antique culture was empty of creative force but it tried to somehow reassert itself in this last hour of its existence[5]. The Christian Church – just liberated from the persecutions of Roman emperors – was arduously fighting against its internal disturbers – the heretics –, although the battle against the defeated pagans had not yet terminated. The Church had to systematically defend its doctrine in front of the heretics and the last supporters of paganism. Its weapons came from its enemies' arsenal – namely Greek rhetoric and philosophy[6]. The future Christian Church leaders were educated at the schools – be those elementary or superior – originating from this philosophy and culture, impregnated with pagan beliefs[7].

Thus, the issue of the relationship between Christianity and the Greek culture – also discussed by Saint Apostle Paul (see 1 Corinthians 1, 17-31) and most Holy Fathers and Church writers during the first centuries – was still hot in the 4th century. In time, two attitudes had shaped: the rigorists – led by Tatian, Tertullian, Arnobius and other, especially Western, church writers, thought that Greek culture endangered salvation –, and the attitude of the moderates or enthusiasts even, premium Holy Fathers and church writers – such as Saints Justin the Martyr, Clement of Alexandria, Gregory of Nyssa – who believed that Greek culture and philosophy was preparatory for internalizing the Christian truth, a "pedagogue" for Christ[8].

Who was right? It is not easy to answer this question, since both attitudes were justified[9]. In its last stages, Hellenism – Greek culture and philosophy – had certain similarities to Christianity[10]. For example, Neoplatonism – the most prominent philosophy during the first Christian centuries – was presented as a religion, since it stressed faith more than rational speculation[11]. Stoicism too had so many analogies with Christianity that it was considered to be a "ring connecting Hellenism and Christianity"[12].

---

5 N. A. Maşchin, *Istoria Romei Antice [History of Ancient Rome]*, translated by Ion Parocescu and Anton Herescu, State Publishing House, Bucharest, 1951, pp. 411-414.

6 ***, *Istoria universală [Universal History]*, vol. II, editors-in-chief E. M. Zhukov and S. L. Utcenko, translation coordinated by V. Costachel and Al. Vianu, Scientific Publishing House, Bucharest, 1959, pp. 807-810.

7 Ferdinand Lot, *La fin du monde antique et le début du moyen âge [The end of the ancient world and the beginning of the Middle Ages]*, preface by Pierre Riché, Albin Michel (edition), Paris, 1998, pp. 154-172.

8 Clement of Alexandria, *Scrieri, partea a doua. Stromatele [Writings, part two. The Stromata]*, „Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], vol. 5, translation, foreword, notes and indexes by Dumitru Fecioru, Publishing House of the Biblical and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1982, p. 186.

9 See Eugene Fleury, *Hellénisme et christianisme. Saint Grégoire de Naziance et son temps [Hellenism and Christianity. Saint Gregory of Nazianzus and his time]*, G. Beauchesne (edition), Paris, 1930, pp. 55-59.

10 Virginia Guazzoni Foà, *Il pensiero ciceroniano, anello di congiunzione tra ellenismo e cristianesimo [Ciceronian thought, the link between Hellenism and Christianity]*, in „Sophia", year XXV (1957), no. 3-4, Cedam (edition), Padova, p. 209.

11 Carl Schneider, *Geistegeschichte des antiken Christentums [Spiritual history of ancient Christianity]*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1978, p. 718.

12 Michel Spanneut, *Le Stoïcisme des Pères de l'Église, de Clément de Rome à Clément d'Alexandrie [The Stoicism of the Fathers of the Church, from Clement of Rome to Clement of Alexandria]*, „Patristica Sorbonensia", vol. 1, Le Seuil (edition), Paris, 1957, p. 235.

However, Neoplatonism does not preserve the elevated form given by Plotinus (205-270), but it decays and becomes – in Porphyry's hands (232 or 233-304) – a terrible weapon against Christianity and a justification of oracles, theurgy, magic, divination, astrology and many other Western superstitions which had penetrated into the Greek-Roman world[13]. With Jamblic (dead around 330) – other disciple of Plotinus' – Neoplatonism becomes theurgy, mysticism and even spiritist quackery. Occultists from all corners of the world have inspired themselves from the writings of this bizarre philosopher, whom his disciples considered a supernatural being.

The "Hermetic" writings were also popular in the age. They were a curious production of the 2nd and 3rd centuries, strangely mixing up magic, incipient alchemy, Egyptian speculations and some remnants from Pythagoreanism and Stoicism. Savants who tried to resist this increasing wave of pagan superstitions were rare – the famous doctor Claudius Galen being one of them.

It is true that Greek literature – whose peak had been long ago – gave some signals of life in the second half of the 4th century, with its major rhetoricians Himerius, Themistius, Libanius and the apostate emperor Julian, but their works did not reach the level of Christian writings by Saint Athanasius the Great, the Cappadocian writers and Saint John Chrysostom.

As to Greek art, at a peak in the 5th and 4th centuries B.C., had been "deadly wounded a long time ago and it was living in torpor"[14]. The economic downfall of slavery in the 2nd and 3rd centuries triggered the decay or Antique art and its approximate disappearance in the 4th century, when Christian art strongly asserts itself[15].

Saint Basil carried out his activity in such circumstances. As we analyze his attitude as to Greek culture and philosophy we should not forget that he came from a family who had been able to offer their children more than the elementary instruction at home or that provided by public schools – a superior, university training. We are not wrong in using this word since the superior culture schools that Basil attended in the main cities of the Eastern Roman Empire provided university-level training. The rhetoric and philosophy courses predominated, but mathematics, geometry, astronomy, history, geography, theoretical and practical medicine were also taught. The professors guiding the saints in these schools were actually the best ones provided by Antique culture during its age of decline: Himerius, Proheresius and especially Libanius[16].

Saint Basil the Great – whose father had been a professor of rhetoric – studied in Caesarea in Cappadocia, in Constantinople and – for 4 or 5 years – in Athens, the "metropolis of culture"[17] of the Roman Empire.

With such intellectual training – achieved in contemporary superior schools –, the hierarch could widely comprehend Greek philosophy and culture – whose peaks of philosophical thinking and literary and artistic splendor had enthused his youth.

Hence, if we only leaf through Saint Basil the Great's famous homilies to the six days of the Creation – homilies delivered most probably as a bishop, not as a priest, as it was

13 Albert Rivaud, *Les Grands courants de la pensée antique [The Great Currents of Ancient Thought]*, 6th revised and corrected edition, Armand Colin (edition), Paris, 1953, p. 214.
14 Ferdinand Lot, *work cited*, p. 155.
15 See Aimé Puech, *St. Jean Chrysostome et les moeurs de son temps [St. John Chrysostom and the customs of his time]*, Hachette et Cie (edition), Paris, 1891, pp. 268-269.
16 Ioan G. Coman, *Studiile universitare ale Părinților Capadocieni [University studies of the Cappadocian Fathers]*, in "Studii Teologice" ["Theological Studies"], year VII (1955), no. 9-10, pp. 531-534.
17 Saint Gregory the Theologian, *Panegiric (cuvânt de laudă) la Sfântul Vasile cel Mare [Panegyric (word of praise) to Saint Basil the Great]*, translated by Nicolae Donos, Publishing House of the Biblical Institute and of the Orthodox Mission, Bucharest, 2009, p. 80.

argued so far[18] – we will realize how well this major church saint knew the scientific data available in his age in all domains[19]. Saint Basil found this data from the works of classic authors he refers to or from the auxiliary works used by specialists during that age[20]. The Hexaemeron is indeed a standard of Christian oratory based on contemporary scientific research, and it draws the moral conclusions due. The hierarch meant this paper as a guide which would direct them as to the contemporary scientific and philosophical contradictions on the origin of the world, and as an incentive to loving the Creator of this world more. The arguments against astrological fatalism – valid nowadays as well – are remarkable.

For a long time it was thought that Saint Basil the Great's Hexaemeron was the result of simple improvisations on occasion of the sermons delivered during lent. Nowadays it is definitely asserted that it is a carefully prepared work which is, if not an encyclopedia of contemporary knowledge, at least a sum of the scientific information that the hierarch had and which comprised cosmogony, astronomy, meteorology, geography, natural history, botany, medicine in addition to theology. Saint Basil had a special preference for medicine[21].

The principles guiding Saint Basil the Great when he composed these erudite and popular homilies – based on profane culture and theological science – are the same he used for his homiletical and epistolary work and they were to be presented to his nephews during his old age, in an admirable piece of writing which was unjustly considered a homily. This is the small but famous treaty: "To young men, on the right use of Greek Literature"[22]. This address stipulates what the Christian's – and particularly the Christian theologian's – correct attitude as to profane culture should be. The hierarch explains that the Christian knows where to look for his spiritual food, the truth revealed by our Lord Jesus Christ, but – in order for him to better understand the Christian truth – he needs information he finds in profane literature: "Just as dyers start by preparing the object to be dyed and only after that they apply the dye, be it purple or any other, should we wish our concept of good to remain forever in our minds and souls, we shall ask these outside sciences to previously train us. When we get used to see the sun reflected in water, we will be able to focus on true light"[23]. In his work "On the Holy Spirit" (chapters 3-4), Saint Basil states his trust in the wisdom of pagan thinkers[24].

18 Stanislas Giet, *L'Hexaéméron de Saint Basil [The Hexaemeron of Saint Basil]*, doctoral thesis presented at the Faculty of Catholic Theology of the University of Strasbourg, Les Éditions du Cerf, Paris, 1950, pp. 6-7.
19 See Emmanuel Amand de Mendieta, Stig Y. Rudberg, *Eusthatius: Ancienne version latine des neuf homélies sur l'Hexaéméron de Basil de Césarée [Eusthatius: Old Latin version of the nine homilies on the Hexaemeron by Basil of Caesarea]*, critical edition with prolegomena and tables, Akademie Verlag, Berlin, 1958, pp. 17-19.
20 According to Eugenio Corsini, *Nouvelles perspectives sur le problème des sources de l'Hexaéméron de Grégoire de Nysse [New perspectives on the problem of the sources of Gregory of Nyssa's Hexaemeron]*, in „Studia Patristica", vol. I, papers presented to the Second International Conference on Patristic Studies held at Christ Church, Oxford, 1955, Part I, Edited by Kurd Aland and F. L. Cross, Akademie Verlag, Berlin, 1957, p. 103.
21 Saint Gregory the Theologian, *work cited*, pp. 142-143.
22 See Saint Basil the Great, *Scrieri, partea întâi. Cuvânt către tineri [Writings, part one. Word to Young People]*, „Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], translation, introduction, notes and indexes by Dumitru Fecioru, Publishing House of the Biblical and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1986, pp. 566-582.
23 Saint Basil the Great, *Scrieri, partea a treia. Despre Sfântul Duh [Writings, part three. About the Holy Spirit]*, „Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], vol. 12, translation, introduction, notes and indexes by Constantin Corniţescu and Teodor Bodogae, Publishing House of the Biblical and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1988, p. 519.
24 Hermann Dörries, *De Spiritu Sancto: der Beitrag des Basilius zum Abschluss des trinitarischen Dogmas [De Spiritu Sancto: the contribution of Basil to the conclusion of the Trinitarian dogma]*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1956, pp. 46-47.

Saint Basil continues with a genuine "program"[25] for the study of Greek literature. This program will be endlessly repeated – especially during the Renaissance[26] – and it says that we should appropriate from Greek literature what is suitable to us[27] and akin to the truth, just as bees take from flowers as much as is suitable for their work, and as, in plucking the blooms from a rose-bed, we avoid the thorns.

Along these principles, Saint Basil the Great's sermons and writings are full of quotations and examples borrowed from the classics[28], but "animated by an intelligent, Christian spirit"[29]. Especially in his numerous and important letters, deservedly considered "pearls of Christian epistolary art"[30], thanks to which their author becomes one of the major epistle writers of all time[31], one can see how much Saint Basil the Great himself made use of classical literature – since he quotes Homer as often as the Holy Bible[32].

Saint Basil the Great clearly indicated the conduct of the Church should have in the cultural context of his age and in that of all ages. He valued, accepted and used all valuable elements which were part of antique philosophy, culture and science[33]. Basil contributed to saving antique literature from extinction and to transmitting it to modern and contemporary civilization[34].

The balanced archbishop of Caesarea is considered "the most classical of the Greek Holy Fathers"[35] from a literary point of view. In conclusion, Saint Basil the Great achieved – in his work – one of the highest degree of harmony between Hellenism and Christianity reachable until late 4th century[36].

Inspiring themselves from the Saint Basil's view on the relationship between Christian Church, humanism, anthropology, philosophy, culture and science, Orthodox hierarchs have never despised philosophy and culture or persecuted scientists. The investigators of Byzantine civilization remark the "spiritual profundity"[37], the "tolerance"[38] and the

25 Jacques Chevalier, *Histoire de la pensée [History of Thought]*, vol. II: *D'Aristote à Plotin [From Aristotle to Plotinus]*, preface by Rémi Brague, Fleurus (edition), Paris, 2012, p. 53.
26 Étienne Gilson, *Filozofia în Evul Mediu: De la începuturile patristice până la sfârşitul secolului al XIV-lea [Philosophy in the Middle Ages: From the Patristic Beginnings to the End of the XIVth Century]*, translated by Ileana Stănescu, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995, p. 61.
27 Karl Weiss, *Die Erziehungslehre der drei Kappadozier: Ein Beitrag zur Patristischen Pädagogik [Educational Doctrine of the Three Cappadocians: A Contribution to Patristic Pedagogy]*, BiblioLife, Charleston, 2009, pp. 161-174.
28 Étienne Gilson, *work cited*, p. 65.
29 Yves Courtonne, *Saint Basil et l'hellénisme [Saint Basil and Hellenism]*, Didot (edition), Paris, 1934, p. 213.
30 Carl Schneider, *work cited*, p. 19.
31 See Saint Basil the Great, *Epistole [Letters]*, „Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], vol. 3, translation, introduction and notes by Teodor Bodogae, revised edition by Tudor Teoteoi, Basilica Publishing House, Bucharest, 2010, pp. 11-18.
32 Carl Schneider, *work cited*, p. 19.
33 According to Ioan G. Coman, *Idei misionare şi sociale înnoitoare la Sfinţii Trei Ierarhi [Renewing missionary and social ideas at the Holy Three Hierarchs]*, in "Studii Teologice" ["Theological Studies"], year II (1951), no. 1-2, p. 100.
34 See Ferdinand Lot, *work cited*, p. 187.
35 Fulbert Cayré, *Patrologie et histoire de la théologie [Patrology and the History of Theology]*, tome I, Desclée de Brouwer (edition), Paris, 1953, p. 400.
36 Ioan G. Coman, *Tristeţea poeziei lirice a Sfântului Grigorie de Nazianz [The sadness of the lyrical poetry of Saint Gregory of Nazianzus]*, Publishing House of the Romanian Institute of Byzantinology, Bucharest, 1938, p. 11.
37 See Charles Diehl, Georges Marçais, *Le monde oriental de 395 à 1081 [The Eastern world from 395 to 1081]*, in „Histoire générale" [„General History"], edited by Gustave Glotz, *Histoire du moyen âge [History of the Middle Ages]*, tome III, Les Presses universitaires de France, Paris, 1936, p. 330.
38 See Boris Dimitrievič Grekov, *La culture de la Russie de Kiev [The Culture of Kyiv Russia]*, Foreign Language Editions, Moscova, 1947, p. 51.

"flexibility"[39] displayed by the hierarchs of the Orthodox Church during the Middle Ages[40]. Subsequently, despite of the harsh circumstances the Orthodox Church found itself in, the leaders of this Church and even minor clergymen contributed to cultural progress.

There are countless Orthodox hierarchs who were scholars or lovers of science and culture, whose attitude followed the line indicated by Saint Basil the Great. In the Romanian Orthodox Church we have the example of the enlightened metropolitan Jacob Stamate, who explained in 1792 to prince Moruzi the need of teaching sciences in schools, mathematics in particular (a science he considered to be the "Godly understanding" of geometry, because Romania needed geometers), Latin which – he said – is necessary for "learning service rules" and "understanding the Holy Bible", and also for "correcting and enriching the language spoken in Moldavia"[41].

The Romanian Orthodox Church follows the same line: an encompassing understanding and valuing of culture and science. The current hierarchs often highlighted recent amazing scientific progresses and they required the professors from our theological seminaries and faculties to use the results of scientific research in their lectures. These thoughts and similar ones heard from the hierarchs show that the Orthodox Church has not discarded and will always follow the conduct indicated here by Saint Basil the Great. The more science and culture progress and produce benefit, the more we will realize that profane philosophy, culture and science is necessary for increasing the level of our theological studies and for connecting these studies to the current necessities of life.

The only danger lies in the use of these amazing discoveries: they may be used in order to destroy, not to build a better world. Saint Basil anticipated this and taught us to follow life, not death, peace, not war. Therefore, let us pray to Saint Hierarch Basil to continue enlightening our lifes and work, and show us how to use the good aspects of past philosophy and culture and the current progresses – made by science, literature, art, etc. – so that we prove useful to our World, Church and Country.

The holy reliques – the mandible – of The Holy Hierarch Basil the Great are in The Three Hierarchs Saints Monastery from Iași, Romania. His feast day is yearly on the 1st of January (Gregorian calendar).

BIBLIOGRAPHY

Biblia sau Sfânta Scriptură [The Bible or Holy Scripture], diortosite version after the Septuagint, written and annotated by Metropolitan Bartolomeu Valeriu Anania, Publishing House of the Biblical Institute and of the Orthodox Mission, Bucharest, 2018 (in Romanian)

39 According to Steven Runciman, *Byzantine Civilization*, new edition of 2nd revised edition, Barnes & Noble Inc, New York, 1994, p. 141.

40 We quite a researcher who cannot be partial to the Orthodox Church, John William Draper – formerly a professor at the University of New York, the author of several major works, among which a „History of the Intellectual Development of Europe", translated into Russian, German, French, Polish, Serbian, etc. After describing the horrors committed by the leaders of the Roman-Catholic Church against scientists, he says that the Orthodox Church „has never had an attitude against science; on the contrary, it received it well and showed respect for the truth – irrespective of its source. Whenever it seemed that scientifical explanations contradict revealed dogma, it waited in silence for the time to pass and bring satisfactory explanations, which proved to be the fact. Modern civilization would have extended if the Roman Church had followed such a wise conduct!" (John William Draper, *Les conflits de la science et de la religion [The conflicts of science and religion]*, XIIth edition, Félix Alcan, Paris, 1908, p. 17).

41 According to Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor [The history of the Romanians]*, vol. 3, edited by Dinu C. Giurescu, ALL Publishing House, Bucharest, 2011, pp. 925-926.

***, *Istoria universală [Universal History]*, vol. II, editors-in-chief E. M. Zhukov and S. L. Utcenko, translation coordinated by V. Costachel and Al. Vianu, Scientific Publishing House, Bucharest, 1959 (in Romanian)
AMAND DE MENDIETA, Emmanuel; RUDBERG, Stig Y., *Eusthatius: Ancienne version latine des neuf homélies sur l'Hexaéméron de Basil de Césarée [Eusthatius: Old Latin version of the nine homilies on the Hexaemeron by Basil of Caesarea]*, critical edition with prolegomena and tables, Akademie Verlag, Berlin, 1958 (in French)
BASIL THE GREAT, Saint, *Scrieri, partea întâi. Cuvânt către tineri [Writings, part one. Word to Young People]*, „Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], translation, introduction, notes and indexes by Dumitru Fecioru, Publishing House of the Biblical and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1986 (in Romanian)
IDEM, *De hominis structura*, "Patrologia Graeca", vol. XXX, col. 10-62, Jacques-Paul Migne (editor), Paris, 1888 (in Greek)
IDEM, *Scrieri, partea a treia. Despre Sfântul Duh [Writings, part three. About the Holy Spirit]*, „Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], vol. 12, translation, introduction, notes and indexes by Constantin Corniţescu and Teodor Bodogae, Publishing House of the Biblical and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1988 (in Romanian)
IDEM, *Epistole [Letters]*, „Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], vol. 3, translation, introduction and notes by Teodor Bodogae, revised edition by Tudor Teoteoi, Basilica Publishing House, Bucharest, 2010 (in Romanian)
CARLYLE, Thomas, *Cultul eroilor [The cult of heroes]*, translated by Mihai Avădanei, preface by Alexandru Zub, European Institute Publishing House, Iași, 1998 (in Romanian)
CAYRÉ, Fulbert, *Patrologie et histoire de la théologie [Patrology and the History of Theology]*, tome I, Desclée de Brouwer (edition), Paris, 1953 (in French)
CHEVALIER, Jacques, *Histoire de la pensée [History of Thought]*, vol. II: *D'Aristote à Plotin [From Aristotle to Plotinus]*, preface by Rémi Brague, Fleurus (edition), Paris, 2012 (in French)
CLEMENT OF ALEXANDRIA, *Scrieri, partea a doua. Stromatele [Writings, part two. The Stromata]*, „Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], vol. 5, translation, foreword, notes and indexes by Dumitru Fecioru, Publishing House of the Biblical and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1982 (in Romanian)
COMAN, Ioan G., *Idei misionare şi sociale înnoitoare la Sfinţii Trei Ierarhi [Renewing missionary and social ideas at the Holy Three Hierarchs]*, in "Studii Teologice" ["Theological Studies"], year II (1951), no. 1-2, pp. 100-107 (in Romanian)
IDEM, *Studiile universitare ale Părinților Capadocieni [University studies of the Cappadocian Fathers]*, in "Studii Teologice" ["Theological Studies"], year VII (1955), no. 9-10, pp. 531-554 (in Romanian)
IDEM, *Tristeţea poeziei lirice a Sfântului Grigorie de Nazianz [The sadness of the lyrical poetry of Saint Gregory of Nazianzus]*, Publishing House of the Romanian Institute of Byzantinology, Bucharest, 1938 (in Romanian)
CORSINI, Eugenio, Eugenio Corsini, *Nouvelles perspectives sur le problème des sources de l'Hexaéméron de Grégoire de Nysse [New perspectives on the problem of the sources of Gregory of Nyssa's Hexaemeron]*, in „Studia Patristica", vol. I, papers presented to the Second International Conference on Patristic Studies held at Christ Church, Oxford, 1955, Part I, Edited by Kurd Aland and F. L. Cross, Akademie Verlag, Berlin, 1957, pp. 94-103 (in French)
COURTONNE, Yves, *Saint Basil et l'hellénisme [Saint Basil and Hellenism]*, Didot (edition), Paris, 1934 (in French)

DIEHL, Charles; MARÇAIS, Georges, *Le monde oriental de 395 à 1081 [The Eastern world from 395 to 1081]*, in „Histoire générale" [„General History"], edited by Gustave Glotz, *Histoire du moyen âge [History of the Middle Ages]*, tome III, Les Presses universitaires de France, Paris, 1936 (in French)
DIMITRIEVIČ GREKOV, Boris, *La culture de la Russie de Kiev [The Culture of Kyiv Russia]*, Foreign Language Editions, Moscova, 1947 (in French)
DÖRRIES, Hermann, *De Spiritu Sancto: der Beitrag des Basilius zum Abschluss des trinitarischen Dogmas [De Spiritu Sancto: the contribution of Basil to the conclusion of the Trinitarian dogma]*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1956 (in German)
DRAPER, John William, *Les conflits de la science et de la religion [The conflicts of science and religion]*, XIIth edition, Félix Alcan, Paris, 1908 (in French)
FLEURY, Eugene, *Hellénisme et christianisme. Saint Grégoire de Naziance et son temps [Hellenism and Christianity. Saint Gregory of Nazianzus and his time]*, G. Beauchesne (edition), Paris, 1930 (in French)
GIET, Stanislas, *L'Hexaéméron de Saint Basil [The Hexaemeron of Saint Basil]*, doctoral thesis presented at the Faculty of Catholic Theology of the University of Strasbourg, Les Éditions du Cerf, Paris, 1950 (in French)
GILSON, Étienne, *Filozofia în Evul Mediu: De la începuturile patristice până la sfârşitul secolului al XIV-lea [Philosophy in the Middle Ages: From the Patristic Beginnings to the End of the XIVth Century]*, translated by Ileana Stănescu, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995 (in Romanian)
GIURESCU, Constantin C., *Istoria românilor [The history of the Romanians]*, vol. 3, edited by Dinu C. Giurescu, ALL Publishing House, Bucharest, 2011 (in Romanian)
GREGORY THE THEOLOGIAN, Saint, *Panegiric (cuvânt de laudă) la Sfântul Vasile cel Mare [Panegyric (word of praise) to Saint Basil the Great]*, translated by Nicolae Donos, Publishing House of the Biblical Institute and of the Orthodox Mission, Bucharest, 2009 (in Romanian)
GUAZZONI FOÀ, Virginia, *Il pensiero ciceroniano, anello di congiunzione tra ellenismo e cristianesimo [Ciceronian thought, the link between Hellenism and Christianity]*, in „Sophia", year XXV (1957), no. 3-4, Cedam (edition), Padova (in Italian)
LOT, Ferdinand, *La fin du monde antique et le début du moyen âge [The end of the ancient world and the beginning of the Middle Ages]*, preface by Pierre Riché, Albin Michel (edition), Paris, 1998 (in French)
MAŞCHIN, N. A., *Istoria Romei Antice [History of Ancient Rome]*, translated by Ion Parocescu and Anton Herescu, State Publishing House, Bucharest, 1951 (in Romanian)
PUECH, Aimé, *St. Jean Chrysostome et les moeurs de son temps [St. John Chrysostom and the customs of his time]*, Hachette et Cie (edition), Paris, 1891 (in French)
RIVAUD, Albert, *Les Grands courants de la pensée antique [The Great Currents of Ancient Thought]*, 6th revised and corrected edition, Armand Colin (edition), Paris, 1953 (in French)
RUNCIMAN, Steven, *Byzantine Civilization*, new edition of 2nd revised edition, Barnes & Noble Inc, New York, 1994
SCHNEIDER, Carl, *Geistegeschichte des antiken Christentums [Spiritual history of ancient Christianity]*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1978 (in German)
SPANNEUT, Michel, *Le Stoïcisme des Pères de l'Église, de Clément de Rome à Clément d'Alexandrie [The Stoicism of the Fathers of the Church, from Clement of Rome to Clement of Alexandria]*, „Patristica Sorbonensia", vol. 1, Le Seuil (edition), Paris, 1957 (in French)
WEISS, Karl, *Die Erziehungslehre der drei Kappadozier: Ein Beitrag zur Patristischen Pädagogik [Educational Doctrine of the Three Cappadocians: A Contribution to Patristic Pedagogy]*, BiblioLife, Charleston, 2009 (in German)

THE PHILOSOPHY OF HAPPINESS AT JOHN THE MERCIFUL AFTER HIS BIOGRAPHER LENTIOS OF NEAPOLIS

Costel Ciulinaru
Lecturer, PhD, Hyperion University of Bucharest

Abstract: In this paper, I shall present the philosophical problem of happiness according to John the Merciful (the Patriarch of Alexandria in Egypt), after his biographer Leontios, Bishop of Neapolis (Limassol) in Cyprus. John's biography shows that the true Christian philosophy of happiness does not only encompass mission, mercy, devotion to ministry or teaching, but all these together.

Keywords: biographer, happiness, John the Merciful, Leontios of Neapolis, philosophy.

The holy reliques – the holy right hand – of Saint John the Patriarch of Alexandria are in the Church "Postelnicu Fir" from Craiova, Romania. His feast day is yearly on the 12th of November. Leontios of Neapolis – Greek: *Λεόντιος Νεαπόλεως*, Bishop of Neapolis (Limassol) in Cyprus (†668) –, a biographer of Saint John the Merciful, the Patriarch of Alexandria in Egypt, said about this saint: „Our purpose was – on the one hand – obtaining spiritual benefits and following his example, and – on the other hand – praising the Lord that, in our days – and during all generations for that matter – there have been stars able to enlighten those lying in darkness and in the land of the death. For – my beloveds – we do not honor those men who are living according to God's commandments, but we say that – in times of yore – the wickedness was less frequent than today, when – they say – God's prophecy (see Matthew 24, 12) stating that – due to the increase of wickedness – the love of most will grow cold, came true. For this reason, we – those living nowadays – are unable to do the good deeds of those of yore… For this very reason, I decided to tell you about the life of this saint in order to show that – in our times – those who apply themselves and rein their will in, may improve their spiritual lives and enter through the narrow door, forcing those who say lies and other things dangerous for the soul to be silent"[1].

Leontios of Neapolis wanted to illustrate this very fact: when one wishes to do good to people, when one really loves God and their brethren, God Himself gives one strength; it does not matter if the respective person lived at the beginnings of Christianity or in a moment of doldrums and depression, as the 7th century – the time when Saint John lived – was considered. Heinrich Gelzer, the German Byzantinologist editor, began his study in this manner when he asserted[2] that – in the darkest period of the Byzantine culture (between 600 and 800) – this spontaneous and sometimes naïve history of a saint's life – internalized by Monophysites and Arabs and considered a model by the Ioannites' Order later on –, written in a popular, simple style, is a true and eloquent testimony on people and acts a talented 2nd

1 Heinrich Gelzer, *Leontios' von Neapolis Leben des heiligen Johannes des Barmherzigen, Erzbischofs von Alexandrien [Leontios' von Neapolis Life of Saint John the Merciful, Archbishop of Alexandria]*, in the series "Sammlung ausgewählter Kirchen und dogmengeschichtlicher Quellenschriften, als Grundlage für Seminarübungen bersungegeben unter Leitung" ["Collection of selected churches and dogma historical sources, given as a basis for seminar exercises under the direction"], by Professor D. G. Krüger, Academic Publishing Bookshop of JCB Mohr (Paul Slebeck), Freiburg i. B. and Leipzig, 1893, pp. 1-2.

2 *Idem, Ein griechischer Volksschriftsteller des 7. Jahrhunderts [A Greek folk writer of the 7th century]*, in "Ausgewählte kleine Schrisften" ["Selected small writings"], Teubner, Leipzig, 1907, pp. 2-4.

century writer called "the evidence that God is with us"[3]. Those feasts of love – the *agapes* – , typical for the first centuries, were no longer organized, there were no other Saint Basil the Great and his famous *Basiliads* or Saint John Chrysostom who fed thousands of widows and poor people. To compensate, we have Saint John, the Patriarch of Alexandria, who was to organize an unprecedented aid campaign surpassing national borders, and who strove to make people believe in their brothers, to breed collective responsibility for every person's needs; in a nutshell, his was a multilateral program targeted at good deeds, at brotherhood based on the belief that one should see Christ in all people who suffer, Christ who is looking and waiting for us.

In a popular, grave style, without the subsequent rhetorical passion characterizing most works of this type, "The Life of Saint John" underlines that "we investigated and checked most achievements of this wondrous man under oath, according to the four Gospels which say every matter should be established by the testimony of two or three witnesses"[4] (see Matthew 18, 16). Some of the foremost reference works used are written by the "two defenders of orthodox devotion", contemporaries and admirers of Saint John the Merciful, namely John Moschus, the author of the well-known works popularizing monastic efforts in 6th-7th century Palestine and Egypt (the *Leimonarion*, or *Spiritual Meadow*), and Sophronius, the future patriarch of Jerusalem, known to have also written a biography of the hierarch from Alexandria, nowadays conserved as it was reshaped by Simeon Metaphrastes. These writers had used a cultivated, classic language (text in Greek) as Leontios mentions in his translation, but this biography offers more details on Saint John. According to this information, as well as to Emperor Basil the Porphyrogenitus' Menologion and chronicler John of Nikiû's words, Saint John was born in Cyprus, where his father had been a governor. His parents had John married unwillingly; after his wife and children died, during emperor Heracles' reign, when Alexandria's patriarchal throne was vacant, the citizens insisted that he be their hierarch, patrician Nikita (praefectus augustalis) – highly prestigious in contemporary Byzantine administration – pleading for this even in front of the emperor. Saint John was enthroned at the end of 610 at the latest, and his ministry lasted only 9 years; he took refuge to Cyprus, together with patrician Nikita, during the Persian invasion (June 619), and he died there the same year[5].

Although short, Saint John's ministry was exceptionally rich. According to John and Sophronius' biography, "when he was enthroned, there were only seven orthodox churches and when he died there were 10 times as many", and Saint Maximus the Confessor[6] and chronicler Theophanes[7] testify as to his zeal for Orthodoxy, against the Jews, the Monophysites and the Monothelites. But let us see how the two biographers continue: "He took ardent and absolute care for the poor, for whose healing he would go to a maximum extent, spending all money and giving his last cent. He erected buildings for the foreign, hospitals for the ill, asylums for the poor and other philanthropic centers; to these, he provided food and all necessary things on a daily basis. He provided an adequate place for poor, homeless women, for them to give birth to their children; in various city districts, he

3 *Epistola către Diognet [Epistle to Diognetus]*, in "Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], vol. I: *Scrierile părinţilor apostolici [Writings of the Apostolic Fathers]*, translation, notes and index by Fr. Dumitru Fecioru, Publishing House of the Biblical and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1995, p. 411.

4 Heinrich Gelzer, *Leontios' von Neapolis Leben...*, pp. 3-4.

5 Details in: *Ibidem*, pp. 15-23.

6 Saint Maximus the Confessor, *Opuscula theologica et polemica ad Marinum*, "Patrologia Graeca", vol. XCI, col. 33, Jacques-Paul Migne (editor), Paris, 1863.

7 Theophanes the Confessor, *The Chronicle: Byzantine and Near Eastern History AD 284–813*, Translated with Introduction and Commentary by Cyril Mango and Roger Scott with the assistance of Geoffrey Greatrex, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 235 and after.

organized seven such buildings, with beds and laundry and with assistance for nursing mothers. He also took care of poor church servants and provided each of them a yearly allowance. He did not spare his money when it came to bishops either".
In a rhetorical style, the biographer continues: "What are these if compared to his wide sea of care and his endless ocean of goodness? Just as a second Nile whose waves bring prosperity, he fed Egypt and the entire world. None of the destitute people coming from afar to him ever returned empty-handed. If he only heard that a person in need was to be found somewhere, he would quickly and abundantly send them whatever they needed. When the Persians plundered Syria… and Rosmiux, the Persian king Chosroes' general, took holy Jerusalem, the saint gave shelter and food to many priests and laymen from Syria; at Jerusalem, after weeping like Jeremiah on its ruins, he sent faithful Ctesippus with food and all kinds of victuals, clothes, cattle to carry materials for rebuilding the city, together with large sums of money; he sent bishops Theodore of Amathus and Gregory of Rinokurura, together with igumen Anthony from the big mountain (Sinai?) with money, to redeem the prisoners"[8].
Let us now try and go back to the detailed description of Saint John's life, written by Leontios of Neapolis. We cannot have the 46 chapters of his work reproduced here. They deserve being read in full. The author's devoutness and admiration prove objectivity and honesty. A second testimony is that of the iconomus of the Church of Alexandria during Saint John's ministry. His name was Mina and Leontios' biography – except the last two chapters – is Mina's report on what he saw and heard from Saint John's life.
It is obvious that this report is full of references and witnesses confirmed by historical documents. We shall not stop at miraculous stories from Leontios' works. However, there is a lot to discuss and learn from here. But we'd better give him the floor: After being elected and enthroned patriarch of the Christian city of Alexandria, Saint John decided – truly inspired by God and not as a consequence of human customs – to take redeeming actions he presented to all. He sent for the church iconomus and for the deacon who usually says «in peace let us pray to the Lord» during mass and – when the council met – he said: «My brothers, it is not right that we take care of ourselves more than we do of Christ». As the ones present were surprised by his words, the father continued: «Go to the city streets and register all my masters». Not even now did they understand who these might be, but they kept their heads low and thought on who the patriarch's «masters», spread all around the city, might be, he spoke like an angel: «Those that you call poor and beggars I consider to be masters and intercessors, since they are the only ones to defend us and give us the heavenly kingdom». And, quickly showing how the «imitation of Christ» should be understood, he ordered his servants to distribute what the 750 poor people in the city might need, on certain days of the week. With God's will, this is how Saint John started his work, together with the priests and those around him, as a true shepherd, not as one employed (see chapter II).
«Once, this wise father was informed that the church servants who distributed the alms chose the people they redeemed from foreigners according to the bribe they had paid. He called them without delay, told them such accusations should no longer reach his years, he increased the amounts to be distributed but he also ordered that nobody could accept bribes since, he said, fire will consume the tents of those who love bribes (see Job 15, 34). Their households have improved and some of them refused bribes, with God's help, ever since» (according to chapter IV).
«At some other time, when Saint John heard that some were treated unfairly and they would like to complain to him, but they did not dare for fear of his officials, advocates and other servants, he devised a way pleasant to God: on Wednesdays and Fridays, he would take a

8 Text to be found in: Heinrich Gelzer, *Leontios' von Neapolis Leben...*, pp. 111-112. They met and recognized – says the foreword – on the pilgrimage at the site where the relics of Egypt's patron saints, martyrs Kir and John.

table and a couple of chairs and sit in front of the church, accompanied by important people and carrying the Gospel with him; he only took one servant with him, so as to allow those who wanted to come close to him and encourage them to openly ask for the satisfaction of their needs; he also decided that nobody was to leave until the issue was settled; he declared that we are free to go to the Lord's house and inform Him of our requests for, despite we cannot see Him since He is above all creation, we hurry to make requests and we are sad if He does not listen to us, in the prophet's words – «Hear my prayer, O Lord, listen to my cry for help» (Psalm 78, 7) – hence we are obliged to fulfill our brothers' requests, bearing in mind God's words «with the measure you use, it will be measured to you» (Matthew 7, 2) and the prophet's saying «what you prepared for yourself, that you will get».

«Thus, one day as the saint was sitting in front of the church at dusk, at 5 o'clock, and nobody had come so far to complain or request anything, he left with tears in his eyes. Since nobody dared asked him about the reason, Saint Sophronius (the future patriarch of Jerusalem, present there at that time) took him aside and asked him: «What is the reason of this sadness troubling your soul, our wise father, and causing our grief?» He answered in a gentle voice: «Poor John got no pay today – due to his many sins – and he cannot bring anything to Christ, as he used to do». God inspired Sophronius to say these words to the hierarch, wiping all sadness from his soul: «Your beatitude, we should rejoice at your true *happiness* – you were able to reconcile the herd God entrusted to you, and now none has enmity or doubt in their souls, being like angels, without antipathies and malice». Once the gentle shepherd realized that these words were true, he raised his eyes towards the sky and said: «Thank You, Lord, for having given me, the sinner and despicable, the honor of being called a shepherd of Your people»". After he said this, all despair disappeared and was replaced by joy and humility. Some say that late emperor Constantine, Heracles' son, started following his example and fostered peace between his subjects[9].

During the reign of Justinian and of his successors in Egypt, there was a confessional and social gap: the low and middle classes were Monophysites, and they got hold of all churches and monasteries. From the perspective of peace in the Empire, John the Merciful's ministry was a natural part of emperor Heracles' efforts and of the requirements that the superior interest of Orthodoxy demanded. His wisdom in such complicated times is exemplary. Even if they seem funny, some of the events reported by his biographer are full of devotion and touching simplicity:

«While many refugees were still in the city, a foreigner who had seen the Saint's numerous charitable deeds wanted to test him; after dressing in poor clothes, he met the Saint on his way to visiting the ill in the hospital (for the Saint paid them two, three weekly visits) and told him: «Have mercy of me, I have just been freed». The Saint said to his treasurer: «Give him 6 silver coins!». After taking the money, the foreigner quickly changed his clothes, fell to the Saint's feet and said: «Have mercy of me, I am in great need!». The father said to his servant: «Give him 6 silver coins too!». When he left, the treasurer whispered in the Saint's year: «By Lord, your Beatitude, it's the same man whom I gave the money before!». The Patriarch pretended to be unaware of this. The man came to him for the third time and – although told that he had already received some silver coins – the merciful patriarch told his companion: «Give him 12 silver coins now, for he might be Christ and test me» (chapter 9). The same happens with a merchant sailing towards Sicily, Spain and the British Isles (see chapter 10).

The manner in which Saint John the Merciful fought against the greediness or avarice of laymen, clergymen and hierarchs, is famous. An instance of this appears in chapter 11, where

9 Unfortunately, Constantine reigned only for 100 days (Heinrich Gelzer, *Leontios' von Neapolis Leben...*, pp. 125-126; George Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1969, pp. 93-95).

two of his officials kept 2/3 of the aid granted by the patriarch to a ruined man; eventually, their deed was unexpectedly discovered, they admitted that they were guilty and asked for forgiveness. The story of the rich young man (chapter 13) who wanted to become a deacon by bribing the patriarch is meaningful for those times and it helps one know people in general:

Since – as I mentioned earlier – countless people had taken refuge in Alexandria for fear of the Persians, and he could barely fill the riverbeds with food and money, the saint sent emissaries to take loans of 100 silver coins each. This money was quickly spend and the famine continued, and there were no other opportunities for borrowing money, since everybody feared that the famine will continue and they had grown used to live only on the aid they received. So, while the saint was praying and striving for money, knowing his need, one of the rich men from the city – who lived with another woman without being separated from the first one but wanted to become a deacon of the holy church from Alexandria – tried to force the saint consecrate him then, when the church was in great need. Not daring to talk to him in person, the young man wrote him a letter as follows: «To his Beatitude and thrice blessed Father of fathers John, the vicar of Christ, the entreaty of Cosmas, Your Beatitude's most unworthy and humble servant. I know, Your Beatitude, that You must be worthy of God's love, and that – with my sins – I enhance the poverty nowadays; I thought it inappropriate to stuff myself with food while my master lives in such poverty. I, the sinner, have, my lord, about 8,500 kilos of wheat and more than 50 kilos of gold, which I want to give Christ by Your Beatitude's hands provided I am made a deacon, so that you intercede in front of the holy altar for my being cleansed of my sinful debauchery, since Saint Paul himself said «for when there is a change of the priesthood, there must also be a change of the law» (Hebrews 7, 12).

After receiving the letter, the father – whom the Lord endowed with wisdom – sent for him and asked: «Were you the one who sent me this letter through your secretary?». When he confirmed, the saint had the other counselors leave the room, since he did not want to make him feel embarrassed in front of everybody, and he told him: «Your gift is considerable and greatly needed, but it is not clean; you should know that, according to the Law, sheep – be it small or big – must not be sacrificed if blemished (according to Leviticus 22, 20), and God Himself would not accept Cain's offering. Related to what you said, o brother, that «for when there is a change of the priesthood, there must also be a change of the law», the Apostle had the Old Testament in mind when he wrote this. Given this, how could James, the Lord's relative (see James 2, 10) say that whoever fails to keep one law becomes guilty of it all? As to my poor brethren and the holy Church, know you that God, who fed them before me and you were born, will feed them from now on as well, if they abide by His words. That who was able to multiply the five breads – according to the Gospel –, can also bless the 10 bushels I still have in my treasury. For this reason, my answer is the Apostle's words: you have no part or share in this ministry, because your heart is not right before God» (according to Acts 8:21). As soon as the rich man left, baffled and ashamed, Saint John was announced that two ships belonging to the church had anchored in the harbor and brought wheat from Sicily, where they had been sent. Hearing this and falling to his knees, the Saint thanked almighty God and said: «Thank you, Lord, for not allowing your servant to sell Thy gift for money. Indeed, those who seek the Lord lack no good thing» (Psalm 33:10).

This is the report on the aid sent to Jerusalem (chapter 20): «For our many sins, God allowed that some churches from Jerusalem be burnt by the pagan Persians (year 614). Saint John found out that Modestus, patriarch of Jerusalem, was in great need and sent him 1000 silver coins, 1000 bags with wheat, 1000 bags with vegetables and fruit, 10,000 kilos of iron, 1000 barrels of preserved fish, 1000 leather bags of wine and 1000 Egyptian workers to help him rebuild the churches, and he wrote as follows: «Forgive me, o worthy worker in Christ's

vineyard, for not coming to help at rebuilding the holy church of Our Lord's Resurrection. Please do not mention my humble name anywhere, but ask Christ to put it down in heaven, for eternal *happiness*».

The following story tells us about the Saint's utmost care to help the ones in need: «Once, one of his paramonarios had reached extreme poverty. Without being informed of it, Saint John had given to his servant 0.870 grams of gold and the man said: «If you give me so much money I won't dare come in front of Your Beatitude anymore». To this, the Saint gave a wise, commendable reply: «My dear brother, I have not yet laid my life for you, as God commanded me to» (see John 10, 11).

The wish to help his brothers has various, even incredible forms in Saint John's life; no matter how incredible they may be, they are always delightful and profitable for the soul. He refused to receive an expensive blanket from a rich man and the latter bought it for him three times and sent it again to him: «Let us see – in the end – which of us gets angry: me, selling it or you who buy it again?» (chapter 21). At another time he said to a debtor prosecuted by the tax authorities: «My son, I will give you the clothes I'm wearing if you want» (chapter 30); the debtor had come to him and cried for help, since, after all the charity he had given, the Saint could not but cry when he saw the poor weeping». The chapters inflaming the others to give alms are delightful and significant: the beggar who got a loaf of bread thrown at his face (chapter 23) or bishop Troil, whom the saint taught to give 30 silver coins' worth to the poor in the asylum, because he knew of the bishop's avarice. Or, eventually, the banker who taught his child to steal a few coins from home every day and give them to the poor, until one day they were left without money for bread! (chapter 38).

However, Saint John forbade abuse or ripoff. In chapter 7 he says: "When some women wearing earrings and bracelets came and asked for charity, the servants in charge of distributing aid informed the patriarch about this; for this reason, twisting his eyebrows and in an bitter voice – usually his eyes being tender and his voice gentle – the Saint said: «If you wish to distribute aid for humble John, or for Christ actually, you should not nose into things and question the commandment saying that you should give to everyone who asks you! (see Luke 6, 30). And if you came to get charity for yourselves, you should know that neither God nor humble John needs charlatans, for if I give alms from my possessions, mind you, I will not be stingy about them; but if those which I distribute are the Lords', them I must observe His commandments. Or, if you don't believe or have little faith that the alms I distribute are more expensive than the money I collect, you of little faith should see that, as long as God is allowing me to distribute his gifts, if everybody came to Alexandria to ask for charity, the endless treasures of the Lord and of the Church shall not finish»".

Heinrich Gelzer, a Protestant, believed Saint John to be a pietist, like H. Franke or Fr. Fabre[10]; I consider that the remarks from chapter 42 do not leave room for such interpretations. The Saint took good care of the Divine Liturgy and he made efforts for it. One day he wanted to teach people not to get out of the church after the Gospel was read and not to talk instead of participating to the payers from the «litany of fervent supplication», and what do you think he did? As soon as the Gospel was read, the Saint left the church and joined the crowd outside – who was surprised – and told them: «My sons, the shepherd should join his sheep: if you get in, I'll follow you, and if you stay here, I'll stay too. I come to the Holy Church for your sake, otherwise I would have stayed home and had a service in the bishopric chapel». By doing this once or twice, John showed his people how to behave wisely and correct their conduct, for fear he should give them such lessons in the future.

10 Heinrich Gelzer, *Byzantinische Kulturgeschichte. Mohr [Byzantine cultural history. Mohr]*, Tübingen, 1909, p. 41.

He would never allow people to fix an appointment and talk in church, but took them out when everybody was present, and told them: "If you came here to pray, get your mind and mouth used to this, and if you came to meet others, don't forget that it is written: «God's house will be called a house of prayer, don't make a "den" of robbers of it» (Matthew 21, 13)". Another wondrous thing about this holy patriarch from Alexandria was that, before being tonsured a monk and a hierarch of the church, while he was living with his wife, they agreed to live in chastity; he used to be a military[11] before being ordained a patriarch, and his morality exceeded that of hermits. At to serving God and the people, Saint John not only recommends charity, but he also commends the vocation of priesthood. We all know how much he insists on forgiveness and reconciliation, especially between priests:

Once, two clergymen had gone wrong and fought one with the other. For this reason, the Saint made them do penitence for a few days. One of them admitted he had been wrong and was happy at the penance, but the other one – who was evil – did not accept it and rebelled, looking for an opportunity to not go to Church and spending him time in wrongdoings. He was even angry at the Saint and he tried to hit him. Some say he informed patrician Nikita on the church money, taken by the latter – as we said before. When the patriarch found about the vindictive man's plan, like a true shepherd, he remembered the words «who is weak and I do not feel weak?» (2 Corinthians 11, 29) and «we who are strong ought to bear with the failings of the weak» (Romans 15, 1) and intended to send for him, scold him as appropriate and make the enmity disappear, since he saw that the wolf tried to steal his sheep from him. But God wanted everybody to see how innocent the Saint was, and John forgot to send for the wrongdoer and exempt him of his punishment.

One Sunday, it was the Saint's turn to officiate the Divine Liturgy. The deacon had almost finished saying the litany of fervent supplication and the moment when the epitaphios is lifted, the creed is said and the brotherly kiss is given was drawing near; the Saint remembered the clergyman's offence and the commandment stating that «therefore, if you are offering your gift at the altar and there remember that your brother or sister has something against you, leave your gift there in front of the altar. First go and be reconciled to them; then come and offer your gift» (Matthew 5, 23-24), the Saint told the deacon to repeat the litany from the start and – if need be – once more until His Beatitude come back (he had retired to the sacristy and had send about 20 gatekeepers to look for the respective clergyman, planning to save the sheep from the wolf's mouth); so God, who helps those fearing Him, had the clergyman be found immediately and, when he drew near, the patriarch himself spoke first and confessed the true and holy words of the Scripture and said «forgive me, brother!» and bent low in front of him. The clergyman felt shame in front of the Patriarch and those present, and horror when he thought of his sin and, shivering as if fire had come from the skies, ready to consume him, when he saw the patriarch's white hairs touching the ground, he bent low too and asked for forgiveness and reconciliation. When the patriarch said: «May God forgive us all», both of them stood up and entered the church, coming in front of the altar with joy, for they were able to pray to God, with a clean conscience: «and forgive us our trespasses, as we forgive those who trespass against us». Thus, that anagnost came to reason and later on he was ordained a priest (chapter 14).

At another time, John was informed that a retaliatory deacon would not reconcile with a colleague of his. The Saint tried to find out his name and rank and, one Sunday eve he was told that his name was Damian and he was a deacon. The Saint told the archdeacon to show Damian to him when he was to go to church, without telling the deacon anything about it. Thus, the next day, Damian came to church for the Divine Liturgy and the archdeacon looked

11 The biography written by John and Sophronius is clearer: „He left this layman status and he adopted a superior and recluse one" (Heinrich Gelzer, *Leontios' von Neapolis Leben...*, p. 148).

at him, signaling to the patriarch that that was the man. Thus, the holy patriarch decided to participate to the service so as to make Damian reconcile with his colleague. Of course, he did not tell anybody what he planned to do. So, when Damian came to receive the holy body from the patriarch's hand – according to the rule for deacons –, Saint John clutched his hand and said: «First go and reconcile with your brother and only after that come and take the Holy Communion». Ashamed at the sight of the clergymen present, who were ready to stop him from receiving the Holy Communion, the deacon decided to reconcile with his colleague and – after this – he came back. From that moment on, all clergymen and laypeople made efforts not to fight, lest the patriarch should rebuke and make them feel embarrassed, as he had done with that deacon.

The manner in which he helped one of the most important persons in town come to terms: making use of an official pretext, Saint John sent for him on a day when the Divine Liturgy was officiated in the chapel attached to his residence. When the prayer «Our Father» was being said, the patriarch and his syngellos – they were the only persons there – were silent and that man had to say by himself «and forgive us our trespasses, as we forgive those who trespass against us», but then the patriarch said, in a gentle voice: "You realize in what important moment you told God: «Forgive us, our Lord, as a I forgive too». As if fire had burnt him, the boyar fell to his knees and he truly reconciled with his enemy afterwards" (chapter 39).

All these being said, Saint John's biography shows that the Christian mission and philosophy does not only encompass mercy, devotion to ministry or teaching, but all these together. We are truly impressed by the living example of this important apostle and shepherd of the Church, his manner of educating the others by means of action, kindness, his discreet scolding of an alcoholic and quarrelsome nephew of his (chapter 16), his impenetrable manner of showing that lies and greediness should be castigated (chapter 26) or how should pride be fought against (chapter 40), how we should avoid swearing (chapter 1), judging (chapter 43) or treating our family servants bad (chapter 33); all these are just facets of the one and only Christian apostolate, worthy of this name. According to the Apostle's words, Saint John served all and lost none. In simple words, but with warm love and help – this is how this insuperable servant of Christ and of humankind worked. How much strength and dedication we would need today, how much enthusiasm for charity, how much generosity and inexhaustible pathos to clean the many stains left by a segregationist or colonialist climate which still pervades after 2000 years of Christianity? We will find the answer to this question if we compare our lives with this major minister and philanthropist's.

BIBLIOGRAPHY

Epistola către Diognet [Epistle to Diognetus], in "Părinţi şi scriitori bisericeşti" ["Church Fathers and Writers"], vol. I: *Scrierile părinţilor apostolici [Writings of the Apostolic Fathers]*, translation, notes and index by Fr. Dumitru Fecioru, Publishing House of the Biblical and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1995 (in Romanian)

HEINRICH, Gelzer, *Byzantinische Kulturgeschichte. Mohr [Byzantine cultural history. Mohr]*, Tübingen, 1909 (in German)

IDEM, Ein griechischer Volksschriftsteller des 7. Jahrhunderts [A Greek folk writer of the 7th century], in "Ausgewählte kleine Schrisften" ["Selected small writings"], Teubner, Leipzig, 1907, pp. 1-56 (in German)

IDEM, Leontios' von Neapolis Leben des heiligen Johannes des Barmherzigen, Erzbischofs von Alexandrien [Leontios' von Neapolis Life of Saint John the Merciful, Archbishop of Alexandria], in the series "Sammlung ausgewählter Kirchen und dogmengeschichtlicher

Quellenschriften, als Grundlage für Seminarübungen bersungegeben unter Leitung" ["Collection of selected churches and dogma historical sources, given as a basis for seminar exercises under the direction"], by Professor D. G. Krüger, Academic Publishing Bookshop of JCB Mohr (Paul Slebeck), Freiburg i. B. and Leipzig, 1893 (in German)
MAXIMUS THE CONFESSOR, Saint, *Opuscula theologica et polemica ad Marinum*, "Patrologia Graeca", vol. XCI, col. 33, Jacques-Paul Migne (editor), Paris, 1863 (in Greek)
OSTROGORSKY, George, *History of the Byzantine State*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1969
THEOPHANES THE CONFESSOR, *The Chronicle: Byzantine and Near Eastern History AD 284–813*, Translated with Introduction and Commentary by Cyril Mango and Roger Scott with the assistance of Geoffrey Greatrex, Clarendon Press, Oxford, 1997

VLADIMIR STREINU AND LITERARY CRITICISM

Cristina Furtună
Lecturer, PhD, „Valahia" University of Târgovişte

Abstract: Along side of the somewhat older Perpessicius and Camil Petrescu, who were part of the same spiritual modern universe in the early 20th century,Vladimir Streinu evolved in the field of criticism, in the atmosphere of modernity and freedom of the spirit supported by the newly fledged literary circles and journals, particularly the Sburătorul led by E. Lovinescu.. This creative spiritual background explains and gives one the possibility to understand the fundamental unity of the critical approach of the generation within a diversity of means and ways individualising it so strongly.
Vladimir Streinu belongs to this constellation emerging from the "furrow of Lovinescianism", the "third post - Maiorescu generation" united by the "consistently aesthetic attitude towards literature, the rejection of dogmatism and, generally, of spiritual inertia"[1]. After a remarkable debut in poetry, he devoted himself, for almost five decades, to literary criticism and historyand became a well-respected figure among his contemporaries and posterity.
With an impressive critical work – his editor, George Muntean, estimates it at 17 volumes – and also an intermittent but original poet, Vladimir Streinu was in the centre of historiographic research and continues to be, due to the audience of his ideas, a living ferment of current criticism. The publication of the largest part of his writings makes it easier for one to investigate his work and to more accurately assess his contribution, originality and critical thinking. All this justifies and requires an overview of the work and of the man who produced it.

Keywords: literary criticism, historiographic research, critical thinking.

In Vladimir Streinu, common existence and creative existence are more often than not two parallel entities.
There was only a rather formal, accidental opposition between the two when he adopted a pseudonym and left his real name behind. His life was shaped by the same more or less visible factors; he stored, assimilated and, after his own hard-to-establish alchemy, restored his own production in work or in concrete action.
At the same time, the writer permanently kept a distance from his own self in the name of some principles he aspired to coagulate in anas stable a coherent critical thinking as possible. His critical endeavour is far from being subjective, of lyrical origin, "a poet lost in criticism"[2], who extends the lyrical formula and "transforms it into method". He succeeded in capturing the investigated work in a rational, objective and abstract manner, in abiding by assimilated norms, that had become, by intimate combustion, his own reference points in the critical exercise; he also dwelt upon other works not to find himself, but to discover art in its ultimate dimension, of value. All this made Vladimir Streinu constantly meditate upon the goals and tools of criticism and develop its means by self-analysing his own creative act. One should not be surprised that he, like many of his generation, often returns narcissistically to his own creative thinking, not to admire himself in the mirror, but as a means of self-improvement.
There is a critic in every great writer, in various proportions.

1Eugen Simion, *De la Titu Maiorescu la George Călinescu,* I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p. XXVI.
2Octav Şuluţiu, *Vladimir Streinu: Pagini de critică literară*, in Familia, S. III, an VII, nr.3-4 martie-aprilie 1940.

When he formulated this opinion, Baudelaire was thinking about the autoscopy phenomenon, which emerges inside any creation. It is difficult to find an important modern creator who has not attempted to criticise his own creation and that of others, as a specific way to validate creation according to integrating, comparative or disjunctive principles. In a cultural horizon, any creator wants to be monadic. Literature is a primary language, whereas criticism, as Roland Barthes would note, is a secondary language, a discourse about a discourse. Interconditioning is visible in all the manifestations of a full-grown culture. And if poets, prose writers, playwrights feel the need to get involved in the critical act, often from the perspective of their own creation, what could prevent a critic from meditating on his/her own conditionand on the means required by the production of a critical work? There is a writer in every critic and, beyond the necessary specific distinctions, there is, in all of them, a living demon of constant improvement and professional conscience. One is no longer surprised to find infinite "critical arts" (by resemblance to poetic arts) and sometimes the arts appear before the critics. However, one often starts with a feuilletonand the matters of principle of criticism gradually emerge; some other times, one starts with a theory in order to try, by virtue of those respective principles, to apply it to a literary material. Choosing a path relies however on a core of historical reality, the only one capable of deciding the direction to follow. If one approaches it, one can decode the springs of becoming a critic.

His activity as a critic or literary art theorist was motivated, from the very beginning, by the need to provide extensive "assistance" required by the "Romanian cultural moment". The critic thus openly assumed the role of educating the taste for reading, because "the taste for reading high literature is an educable inclination and always emerges from the taste for reading any kind of literature". The belief, expressed in the *Gazeta*, according to which literature has two components, "the field of creation proper and the field of commentary, for explanatory purposes, upon creations", places criticism among the other fields of written creation and provides the moral support of exercising one's profession. Once the will to criticism announced, Vladimir Streinu would carry out an intense critical activity, which surprised E. Lovinescu through the abundance and relative specialisation in the criticism of poetry: "An essential poet at the *Sburătorul* until he appeared to be only a poet, an irremediable poet, Vladimir Streinu has proved, for the last couple of years, to have unsuspected critical resources in a tandem in which Şerban Cioculescu and he have been, in turn, in charge, especially when it comes to poetry. Though apparently reduced to sterility, his criticism has become abundant, digressive, associative, theorising: a gliding flight through aesthetic abstraction and literary history with slow evolutions and at heights where the passionate roar of engines can no longer be heard, but is still there". A noble, comprehensive criticism of a somewhat precious aestheticism, indulgent to human weaknesses"[3].

The exegetical debut in the *Cugetul românesc* with a study about G. Bacovia or with notes about poetry and poets, his somewhat accidental halt at the publication *Muguri* from Muscel are nevertheless isolated and rather irrelevant as compared to the real more or less theoretical critical beginning. With the nonchalance that only the pride of youth would give him, the critic launched a challenge to the common public taste, which would often view Eminescu's poetry in the form of the romanticised chant in the public gardens (*Poeziaşi masa*). The observation was commonsensical: "… there is no correlation between value and the possibility of mass penetration of Eminescu's production", but the continuation of the analysis left the readers perplexed: "Eminescu was a brilliant mandolinist", the critic said. Some must have been amused, some other must have been touched, but there were also some in a press used to quarrelling. The critic would bring further clarifications and bluntly accuse

3 E. Lovinescu, *Vladimir Streinu,* in *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, Editura Librăriei Socec, Bucureşti, (f.a.), pp.66-67. His mentor from the *Sburătorul* paid great attention to the evolution of Vladimir Streinu's writing and praised it, every time, correctly and impartially.

his adversaries of misunderstanding and egotism, but it was obvious that dissatisfactions increased since the director of *Viaţa literară*, the Hellenist G. Murnu, was forced to intervene in order to disavow the comparison between the genius poet and 'playing the mandolin'. After the intervention of other speakers, which had pro or against comments regarding the issue, the critic put an end to the discussion (*Punct la o discuţie*) and moved on to other directions of greater intellectual relevance, such as the poets Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Adrian Maniuor Ion Pillat. Prose and criticism books were also in the spotlight, so that the success of his interventions would bring him the recognition of his status as a critic by his confreres and the world of letters. A number of extensive studies, *Problemele criticii literare, Tradiţia conceptului modern de poezie, Boileau şi timpul nostru, Poemele lui Edgar Poe în româneşte*, alongside of other later essays, *T. Maiorescu şi E. Poe* and *Eminescu, poet dificil*, would coherently structure his thoughts on poetry in general and on Romanian poetry in particular, later developed through concrete applications on one work or another.

Analysing the modern concept of poetry in its historical dynamics, the critic would briefly review the evolution of poetic arts from ancient times to classicism and romanticism and insist upon the latter, which, through Hugo and Novalis, had released lyrism from the classicistic canons, proclaiming: "Our most precious good is imagination". Romanticists seemed to him to affirm the collective sense, social movement, public feeling, at the same time broadening "the concept of poetry, thus facilitating the germination, development and understanding of modern aesthetics of the genre". He believed that E. A. Poe played an exceptional role in resurrecting poetry, for he was the one that truly paved the path for modern poetry, by means of the French poetry, though, particularly Baudelaire, the translator of the American's main poetic works: *The Poetic Principle* and *The Philosophy of Composition*. The American poet's ideas are extensively researched in the critic's attempt to define poetry in its intimate composition. According to Poe, lyricism tends to go beyond the traditional axiom, *Ut pictura poesis*, in order to follow the phrase *Ut musica poesis*, as music, of all arts, is closest to the embodied image of "Supernatural beauty".

The critic would note that Poe's contribution, with suggestions from Coleridge, but mainly from Novalis, was decisive in the original affirmation of modern poetry, which replaced inspiration, talent with long stages of elaboration and systematic organisation of the poem. There is, in its composition, a certain concern for a necessary "imprecision" as well as a "certain value of suggestion, a somewhat underground current of significance, which is as indefinite as possible". It is at this crossroads of poetic paths that the critic discovered the origin of modern poetry, with Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry continuing "Poe's frigid conception", whose doctrinal core attracts "sympathetic additions", not "consecutive ideas". The French poets connect music to poetry even more, particularly after the experience of Wagner, constantly associated to these structural transformations. The critic insists more on Mallarmé's contribution to defining and enriching the concept, to its bringing it closer to what was called "pure poetry", as the French poet would often opt for "germinative silences". Valéry seemed to him to have separated prose elements from lyricism even more in order to find the "essential poetic emotion", emphasising the importance of the artistic labour.

The journey into the history of the becoming of the concept aims to answer the question "what is Poetry?". The critic categorically denies having a clear answer: "We only know one node of it, which circumstantiates it more closely; the essence of poetry is perhaps reduced to one mortal point, yet to be determined, hanging in unexplorable regions as the North Pole from the imaginary intersection of the extension of meridians".

The inability to define poetry does not at all mean the affirmation of a critical agnosticism, as it was reproached to him at the time (Şerban Cioculescu), but only an ascertainment of the particular circumstances in which the debate occurs. Three decades later, in a discussion with Ion Biberi, the critic would return to this aspect, judiciously noting the existence of a unique

doctrine, "to which unique poetic nodes may subsume". The critic pointed out that the theoretical attempts, even the more complex ones, had only succeeded in "covering the truth that there is no supra-reality called Poetry, but individual realities, various concrete forms, namely poems and poets".[4]

The poetry book in particular is where the critic found the essence of literature, its primary state, which prompted the art critic Dan Hăulică to make an ultimate judgement regarding his vocation: "He knew how to sustain his perception of poetry and we have perhaps never had, I daresay, a critic that should have felt poetry more deeply than he did, a greater critic of poetry in our culture".[5]

However, he did not refrain from searching for deep meanings in prose, even in dramaturgy as well: "in case a critic may do that, he will notice the 'eternally topical' beauty of the 'Romanul roman' (i.e. the authentic novel), i.e. the right balance, in the synthesis of creation, between the inner and outer dynamics"(*Romanul roman*)[6]. The interest in all aspects of literature and in the particular conditions of achievement in each genre proves the vocation of a scholar capable of penetrating into the multiform vastity of literature. Still, through the novelty of suggestions, through the persistent cultivation of the great poets of the time, VladimirStreinu remains probably the most important interwar critic of Romanian poetry, overshadowing, in terms of the originality of critical judgements, keen observation, precision and the elegance of expression, his contributions to other fields.

Conclusions

After Perpessicius, Vladimir Streinu is another critic-poet of Barbian nature.

He brings the taste for nuance, for the plastic and elegant expression, for the refinement of detail, which are reminiscent of the classical model, in criticism. His return to the issues of the aesthetic, a concept recalled to topicality and militantly defended by the critic mostly due the ideological excesses of the age, seems to be some kind of *Maiorescianism* redivivus. Being very fond mainly of poetry and familiar with the modern poetic phenomenon, to which he would dedicate a synthesis study (*Tradiţia conceptului modern de poezie*),Streinu is mostly a poetry critic, as the other literary forms appealed to him to a lesser extent, at least in terms of contemporary literature. But, just like the other representatives of his generation, the critic keeps an eye open on the past, selecting, it is true, preferentially certain "classics" he would write about with great pleasure (*Clasicii noştri*, 1943; *Calistrat Hogaş*, 1968). Alongside of T. Vianu (the editor of the poet Al. Macedonski's work), he contributes to the complete affirmation of Macedonski, to whom he dedicates an important chapter (*Estetismul*) in *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (written in collaboration with Ş. Cioculescu and T. Vianu).His feuilletons were to be gathered in the five-volume series *Pagini de critică literară* (1968-1977). In 1966, the critic would write a more special book, *Versificaţia modernă*, which deals with the renewal and diversification of prosody forms through numerous models and examples extracted from the new poetry.

BIBLIOGRAPHY

Biberi, Ion.*Orizonturi spirituale*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p.63.

Hăulică, Dan. *Vladimir Streinu*, in the vol. *alte 13 Rotonde 13*, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1981, p.177.

Lovinescu Eugen. *Vladimir Streinu*, in *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, Editura Librăriei Socec, Bucureşti, (f.a.), p.66-67.

4 Ion Biberi, *Orizonturi spirituale*, Bucureşti, EdituraTineretului, 1968, p.63.

5 Dan Hăulică, *Vladimir Streinu,* in the vol. *alte 13 Rotonde 13*, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1981, p.177.

6 Ibidem.

Simion, Eugen. *De la Titu Maiorescu la George Călinescu,* I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p. XXVI.
Şuluţiu, Octav.*Vladimir Streinu: Pagini de critic literară*, in Familia, S. III, an VII, nr.3-4 martie-aprilie 1940.

WRITE ABOUT MADNESS OR THE ART OF SAYING THE NAMELESS AND THE SUFFERING OF THE OTHER IN MARGUERITE DURAS AND IN MES FOUS BY JEAN PIERRE MARTIN

Daniela Cătău Vereș
Lecturer, PhD, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Write about wandering bodies, about the despair of beings in oblivion of themselves, to recount the wanderings in the street, day and night, of those who also experience the forgetting of others because of mental illness, to say the unspeakable in the name of those who can no longer tell it, because defenseless and devoid of any credibility given the precarious mental and material state in which they find themselves, such is one of the goals of Marguerite Duras's writing and Jean-Pierre Martin's latest book, Mes fous, recently published by Editions de l'Olivier in France. Why write about madness? How to conceive of a discourse on the madness of others in order to surprise with sensitivity the causes and the effects, the dark recesses and the most human manifestations of both these madmen in search of themselves and of the other, fleeing loneliness, isolation and lack of love? Could writing about madness be a way to avoid it, to keep it away from your own body?

Keywords : Marguerite Duras, Jean-Pierre Martin, madness, loneliness, the unspeakable

Ecrire sur des corps errants, sur le désespoir des êtres en oubli d'eux-mêmes, raconter les déambulations dans la rue, le jour et la nuit, de ceux qui vivent également l'oubli des autres à cause de la maladie psychique, dire l'indicible au nom de ceux qui n'arrivent plus à le raconter, car sans défense et dépourvus de toute crédibilité vu l'état mental et matériel précaire où ils se retrouvent, tel est l'un des buts de l'écriture de Marguerite Duras et du dernier livre de Jean-Pierre Martin, *Mes fous*[1], récemment publié aux Editions de l'Olivier en France. Pourquoi écrire sur la folie ? Comment concevoir un discours sur la folie des autres pour en surprendre avec sensibilité les causes et les effets, les recoins d'ombre et les manifestations les plus humaines à la fois de ces fous en quête d'eux-mêmes et de l'autre, fuyant la solitude, l'isolement et le manque d'amour ? Ecrire sur la folie pourrait-il être une manière de l'éviter, de la maintenir loin de son propre corps ?

Ces questionnements orientent notre analyse du rapport entre l'écriture littéraire et la folie chez ces deux écrivains, dont le but exprimé n'est pas forcément d'écrire sur la folie, mais de parler de la souffrance que cet état psychique particulier produit à l'être humain. On constate ainsi que le discours sur la folie suit généralement trois axes de lecture, autour desquels se tissent les récits : l'axe de la *compassion* (qui consiste à en détailler les manifestations courantes - dont le cri, les déambulations et le monologue - et la description de la maladie à travers diverses figures de personnages touchés par le déséquilibre psychique, tout en essayant d'en trouver des causes et des explications en dehors de l'être malade et qui visent la société, la politique, la solitude etc), l'axe selon lequel l'écriture est un *moyen résilient de libération* ou d'exorcisation de certaines figures qui hantent le narrateur (on propose même une certaine typologie des malades schizophréniques, issue d'une documentation scientifique minutieuse, du moins chez Jean-Pierre Martin, dont le narrateur et personnage principal Sandor participe fréquemment à des colloques dédiés à cette thématique en milieu

1 Jean-Pierre Martin, *Mes Fous*, Editions de L'Olivier, 2020

universitaire parisien ou étranger, comme ce fut le cas de sa visite en Roumanie, épisode raconté dans *Mes Fous*) et l'axe construit sur une relation étroite entre l'écriture et le désir avoué de l'écrivain de fuir lui-même la folie ou de *l'éviter* (l'écriture possède en elle un effet cathartique).

Ecrire par compassion pour les fous

La première raison qui pousse les écrivains Marguerite Duras et Jean-Pierre Martin à dédier des pages de leurs livres à la folie est la compassion pour ces êtres humains touchés par certaines formes de déséquilibre psychique, dont le principal responsable serait la société. Cette attitude compatissante est clairement assumée chez Jean-Pierre Martin dès le titre du roman, par l'emploi de l'adjectif possessif « mes », qui suggère à la fois implication subjective de l'auteur et rapprochement personnel de cette catégorie sociale bien particulière, qui l'attire ou que lui-même côtoie ou cherche dans la rue, comme le souligne son personnage principal, Sandor Novick : « Est-ce que j'attire les fous, ou bien est-ce moi qui cherche leur compagnie ? »[2] Chez Marguerite Duras, la folie est présente dans plusieurs de ses livres, à partir surtout des années 60, qui forment ce qu'on appelle communément le « cycle indien » ou le « cycle de la folie » (dont les principaux titres sont *L'Amante anglaise, Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*), même bien avant, à commencer par *Un Barrage contre le Pacifique* (écrit en 1950) et *Des Journées entières dans les arbres* (1954) en passant par les années 80, avec *L'Amant, Les Yeux bleus cheveux noirs* et jusqu'à *C'est tout* (1995), son tout dernier livre, écrit dans un état profond d'altération psychique dû à l'alcoolisme. Ceux qui est important de préciser chez ces deux auteurs, c'est le rapport étroit entre la démence et l'écriture sur des figures-clés de la vie des narrateurs, dont la figure de la mère, des frères, de l'absence du père du noyau familial, mais aussi le rapport étroit entre la démence et l'instabilité sociale, l'isolement, la solitude, la déception politique, la précarité matérielle, le manque d'amour, le monde manipulateur de l'entreprise, les préjugés sociaux etc.
Quant à Marguerite Duras, elle décrit la démence chez l'homme et la femme, fascinée et obsédée par certains personnages qui lui avaient marquée la vie, à l'exemple de sa mère, devenue folle en terre coloniale, trompée par les autorités qui lui avaient vendu des terres inondables ou à l'exemple de Lol, femme à la trentaine, qu'elle rencontre dans un asile psychiatrique des environs de Paris, « une automate » qui éblouit Duras par sa beauté et sa jeunesse. Ce qu'elle ressent pour ces femmes, c'est de la compassion, car elle les considère comme des êtres humains victimes de la précarité, de la solitude et de l'injustice sociale. On rencontre également chez Duras des fous tels le vice-consul de Lahore et la mendiante, tous les deux présents dans Ile Vice-consul (1965), Elisabeth Alione dans *Détruire, dit-elle* (1969) ou tout simplement Lui et Elle, deux anonymes dans *L'Amour* (1971). Ils peuplent toute l'œuvre durassienne, même si on n'en aperçoit pas directement la présence, fantômes qui obsèdent l'écrivain, signes de la « destruction capitale »[3] et résultat de l'« usure par le désir ».[4] Plus tard, en 1985, en écrivant l'article « Sublime, forcément sublime. Christine V. »[5], Duras souhaite raconter la solitude des femmes, leur innocence, les raisons qui parfois les mènent au crime, telles la désaffectation, les gifles qu'elles reçoivent, la monstruosité de leur innocence. D'ailleurs, le journalisme subjectif qu'elle pratique lui procure beaucoup d'ennuis, mais qu'importe ? Elle continue à défendre l'image de la femme ou des oppressés, victimes de l'indifférence de la société face à la souffrance qui mène souvent à la folie. Son

2 Jean-¨Pierre Martin, *Op. cit.*, p. 62
3 Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969, p. 71
4 Ibid, p. 131
5 Article paru dans *Libération*, le 17 juillet 1985

but est d'impressionner, de toucher, de sensibiliser ses lecteurs de toute catégorie sociale, arriver au cœur du « sublime ». Remplie de tendresse[6], elle parle au nom des blessés, de cette entité abstraite, que « l'on nomme ignoblement "l'homme de la rue"»[7]. « Tendresse dans l'écriture, la vision, l'interlocution. Tendresse pour parler des êtres proches, tendresse aussi pour parler des êtres entrevus interrogés, découverts », souligne *La Nouvelle Revue Française*[8] pour montrer l'implication émotive de l'auteur.

Avec la même tendresse, Jean-Pierre Martin nous fait écouter la voix des fous et des demi-fous, urbains et ruraux. Sandor, narrateur et personnage principal du roman *Mes Fous,* est repéré dans la foule indifférente par des déments qui le « magnétisent ». Il les compatit comme il compatit d'ailleurs sa fille schizophrène, Constance. Ce qui est bien souligné par la critique, qui parle de « la douceur qui imprègne aussi les pages de Jean-Pierre Martin et la psyché de Sandor Novick. Même si élucider le mystère Constance a sa part, c'est la tendresse à l'égard des humains qui incite Sandor à prêter l'oreille et une épaule sur laquelle pleurer à ses fous. »[9] « Un excès d'empathie »[10], comme le note Camille Laurens dans *Le Monde,* pousse l'écrivain à se mettre « dans leur peau, à les rassurer, à les écouter ». Sandor, le narrateur, reconnaît d'ailleurs n'être qu'une oreille pour les fous de son quartier, il les approche, les attire, les rassemble dans son carnet de notes dans une « liste compassionnelle », un espèce d'« herbier psychotique » des « corps errants »[11], comme préfère les appeler Jean-Pierre Martin. Ces corps errants sont sans nombre chez Jean-Pierre Martin, partout dans les rues, les gares, les métros, en ville et à la campagne, présentant tous des signes de démence communs, autant de symptômes de délire, dont la cause principale restent la solitude et l'indifférence du monde contemporain, car, comme le note Sandor, « le fou c'est d'abord celui qui est sans interlocuteur »[12]. Ou bien, par empathie, Jean-Pierre Martin dévoile également les effets destructeurs sur l'être humain contemporain de la fausse communication des « réseaux asociaux » qui créent tout un monde peuplé par des « solitaires moutonniers, phobiques du dehors, monades recluses, corps hyperconnectés accros aux écrans (…) engloutis dans l'entre-soi anonyme du complot généralisé »[13].

Galerie de portraits et typologies pathologiques liées à la folie

Dresser une typologie du fou et de la folie à partir de l'œuvre de Duras et surtout à partir du livre de Jean-Pierre Martin devient désormais possible et particulièrement enrichissant. Si chez Duras, le nombre de personnages aliénés est relativement restreint, cette catégorie est très diverse et bien expliquée chez Jean Pierre Marin. Dans *Mes Fous,* tout est détaillé, exemplifié, nommé en se rapportant à des œuvres littéraires qui parlent de la folie et à des travaux scientifiques consultés par l'auteur. Tout ceci montre une documentation approfondie sur la folie, un intérêt profond pour ce problème sociétal contemporain qui préoccupe vraiment l'universitaire et l'écrivain Jean-Pierre Martin. Ses lectures sont nombreuses et le texte de son roman évoque des noms d'écrivains et des spécialistes de la question : « Sandor relit Hölderlin et Fitzgerald, Nietzsche et Foucault, cherche la piste de la Nadja de Breton,

6 Ibid.
7 *Le Matin de Paris,* le 3 mars 1981, « *Outside* de Marguerite Duras. L'actualité saisie par l'écriture » par Bernard Loupias
8 *La Nouvelle Revue Française*, n° 340, 1er mai 1981
9 Corinne Renou-Nativel, « *Mes Fous* de Jean-Pierre Martin : pour approcher l'énigme Constance », in *La Croix* du 18 octobre 2020
10 Camille Laurens, « Camille Laurens s'entend bien avec les fous de J.P. Martin », dans *Le Monde* du 1er octobre 2020
11 J.-P. Martin, *Op. cit.*, p. 62
12 Ibid., p. 112
13 Ibid., p. 93

s'installe en Haute-Loire sur les traces de Stevenson »[14], comme le souligne Catherine Portevin dans une recension publiée en août 2020. Ceci qui permet à l'auteur d'établir une typologie de ses personnages touchés par la folie : Constance la schizophrène, fille de Sandor, Dédé le « fou météo », Karim le « fou politique », Lancelot le « fou littéraire » et les autres « dingues » ou aliénés, « corps errants », pour lesquels l'auteur utilise autant d'euphémismes pour en réduire en quelque sorte le dramatisme de leur état : « survivant écrasé, normopathe laborieux, mondain extrême, stylite des ponts, dépressif climatique, collapsologue bipolaire ».[15]

Dans l'univers littéraire durassien, on parle de personnages fous, élevés au rang de personnages-mythes, représentants de leur genre en société : Lui et Elle, l'homme fou et la femme folle, deux catégories qui regroupent à l'intérieur des types d'aliénés récurrents, qui peuplent l'œuvre durassienne entière. La femme folle est représentée d'une part par la figure de la mère et d'autre part par la femme seule, quittée par son amant (Lol) ou expérimentant la solitude au sein d'un mariage échoué et qui recourt au crime (Claire Lannes de *L'Amante anglaise* ou Christine Villemin). L'homme fou, lui, c'est le vice-consul de Lahore, l'homme qui tire sur les lépreux pour en finir avec la famine. Il hurle également sur son balcon et tire des coups de pistolet sur les chiens du jardin de sa résidence ou sur les pigeons, car, précise Duras dans une interview, le vice-consul « tire sur la faim. Sur le malheur. Sur le million d'enfants qui va mourir dans les quatre mois qui viennent. Je ne pense pas qu'il tire sur la folie. Il tire sur la douleur. »[16]

Ce comportement étrange attire la mort sur Lahore. Ce geste est interprétable, l'écrivain en laissant cette liberté au lecteur. Par ailleurs, Jean-Louis Bory en parle dans un article en 1966, en essayant d'expliquer le geste du fou par la solitude, la mort, l'espoir de l'amour et son échec qui composent un autre Lahore. Lahore devient alors, en plus de toute misère méconnue par indifférence, par ignorance ou par impuissance, « tout drame enfoui, le secret purulent, la plaie cachée, le naufrage tu. De ce Lahore-là, nous sommes tous le vice-consul ».[17] Par ce personnage, Duras établit un lien entre cet état désastreux du désespoir humain et la société qui le plus souvent est à l'origine de cet anéantissement des êtres humains. Quels sont les gestes des fous durassiens ? Quel comportement ont-ils ? Quels euphémismes retrouve-t-ton chez Duras pour désigner ces personnages déviants, malades ? Des coups de feu, un crime dont juste la tête du cadavre est cachée, des cris qui surgissent dans la nuit ou tout le temps dans la famille pétrifiée de la narratrice du *Barrage contre le Pacifique*, où personne ne parle à personne, juste l'on crie etc. Duras n'aime pas le mot « folie », elle le nie parfois en parlant de ses personnages, en préférant d'autres mots à la place : « être dans l'oubli de soi », « anéantissement », « dé-personnalisation », « des humains gris » qui « vivent au bord du silence éternel », « désespoir humain » de quelqu'un qui se trouve « de l'autre côté » etc. Lol, par exemple, n'est pas folle, « Justement elle se conduit autrement. Lol ne vit que vis-à-vis d'autres personnes. Elle ne vit que par une autre personne. Dans ces conditions, on ne peut pas parler de folie proprement dite. Elle est une voyeuse. Quand elle est couchée dans le champ, derrière l'hôtel où se trouvent Tatiana et son amant, elle ne cherche pas à les voir. Elle dort. Elle dort dans l'ombre d'autres personnes. Son bonheur est là. Le monde le Lol V. Stein est un monde cohérent, qui devient cohérent. »[18] Duras explique d'ailleurs à la journaliste Jacqueline Piatier le rapport qu'elle

14 Une recension de Catherine Portevin, publiée le 19 août 2020, à consulter à l'adresse https://www.philomag.com/livres/mes-fous (consultée en ligne le 21 novembre 2020)
15 La liste est dressée par Catherine Portevin qui les décompte tous et les identifie dans les pages du livre.
16 *Dits à la télévision*, entretien de M. Duras avec Pierre Dumayet, Paris, Editions E.P.E.L., coll. Atelier, 1999, p. 42
17 Jean-Louis Bory, « Le jeu des regards », *Le Nouvel Observateur*, 16 février 1966
18 *Les Lettres françaises*, 30 avril-6 mai 1964, Tristan Renaud

voit entre la société et la folie, cette dernière ayant pour causes le déplacement des valeurs, l'absence de Dieu, de toutes les références à la vision chrétienne, et puis, la folie qui vient du manque de communication[19]. En cela, Duras transfère la culpabilité d'une folle au compte de la communauté humaine. La folie devient fraternelle et le crime est communautaire.[20] La critique s'accorde pour remarquer la tendresse de l'écrivain qui n'accuse pas. Reste le crime. Quel crime ? « Il me semble qu'ici on a tué l'autre comme on se serait tué soi », dit le patron du bar. Tout le livre repose sur cette question : pourquoi Claire Lannes a tué sa cousine sourde-muette avec laquelle elle ne se disputait jamais et qui tenait la maison pour elle et son mari ? La réponse ne sera pas donnée, il y en a mille comme aucune, dit Madeleine Chapsal[21]. Claire a tué « parce que c'était l'heure » et surtout que toute la maison penchait de ce côté, « le sens des portes n'a jamais été bon », tout faisait basculer, poussait au crime. D'ailleurs qu'est-ce qu'un crime pour qui se trouve déjà « de l'autre côté »[22] ?

Bien plus, chez Duras la folie est synonyme du « vide intérieur », d'une « docilité aveugle », d'un « état de non-souffrance » vu surtout comme « un masque protecteur contre les attaques de la société », une forme de « résistance passive » et de « refus de la duperie »[23], dont les femmes durassiennes usent également dans leur lutte de revendication de l'égalité entre homme et femme dans le monde professionnel. Et, bien sûr, cette galerie de personnages fous durassiens culmine avec la figure de la mère folle, adorée et haïe, enthousiaste et désabusée, autoritaire et complaisante, généreuse et calculatrice, enfantine et sénile, contradictoire, insupportable à cause de la brutalité des coups assenés à sa fille Suzanne. Cette folie récurrente chez les héroïnes durassiennes peut devenir constitutive d'une certaine féminité. A plusieurs reprises, la mère du *Barrage contre le Pacifique* est qualifiée de « cinglée », occupée à « ses comptes de cinglée », selon Joseph. Mais c'est en fait toute la famille qui se reconnaît dans cette folie qui les unit :

« - C'est vrai qu'on doit être un peu fous…dit Suzanne rêveusement.
Joseph sourit doucement à Suzanne.
- Complètement fous…, dit-il. ».[24]

Conclusion

Marguerite Duras et Jean-Pierre Martin réservent tous les deux dans leur œuvre littéraire une place importante à l'appréhension de la folie à travers certains personnages qui hantent ces écrivains. Ces malheureux de la rue, des familles ou des asiles psychiatriques, qui déambulent, crient, tuent, chantent à eux-seuls, frappés parfois par un mutisme suspect, plongés dans un état apparent de « non-souffrance », désespèrent en effet du manque de communication et d'amour, dont seule la société est responsable. Ces deux écrivains les approchent par compassion, par empathie et avec tendresse. Personne n'accuse personne, juste on désigne, on raconte, on classifie les malades selon leur comportement. Car l'écriture n'est qu'un moyen de nommer la souffrance humaine, de la dévoiler aux autres, d'en mettre en exergue les causes les plus profondes et non pas de dénoncer qui que ce soit. L'écriture sur la folie est également un moyen possible de l'éviter, de s'en tenir loin, car les figures dont on écrit hantent l'esprit de ces écrivains. Ce rôle exorcisant de l'écriture est d'ailleurs souligné par Marguerite Duras qui affirme écrire à partir de son propre « ravage » né de la relation

19 *Le Monde*, 24 janvier 1967
20 Ibid.
21 Madeleine Chapsal, « Les femmes folles », *Quinzaine Littéraire,* 1-15 avril 1967
22 Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967, p. 177
23 « Le nouveau féminisme : les femmes ne revendiquent plus l'égalité, elles affirment leur différence », par Luc Weibel, in *Gazette de Lausanne*, 27-28 juillet 1974
24 Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1997, p.60

assez trouble avec sa propre mère (« seule l'écriture est plus forte que la mère » ; « c'est très certainement la peur de l'enfance que je raconte dans *L'Amant*, cette peur de mon grand frère et la folie de ma mère qui m'ont fait écrire. La pétrification des sentiments face à al peur ou la force de l'autre, découvrir sous le visage calme de la mère un torrent, un volcan, ou pire, une absence, une glace gelée qui ne bouge plus mais vous fait hurler, crier de peur. L'écriture fut la seule chose à la hauteur de cette catastrophe d'enfant. »[25]) De son côté, le roman de Jean-Pierre Martin attire l'attention sur les fractures psychiques, de plus en plus fréquentes chez les humains, qui mettraient en échec le langage, ce qui seraient un symptôme d'un malaise dans la civilisation, car « la politique, la machine sociale, le management génèrent la psychose individuelle ou collective »[26]. La folie « hante à vie notre vie »[27], dit Sandor, voix narrative de Jean-Pierre Martin dans le roman, « je ne peux pas écrire sur autre chose que la folie. Mon seul sujet possible d'écriture, ce sont les bouleversants, les délirants, les exilés de l'intérieur, les allumés de toutes sortes. »[28], comme si l'écriture resterait le seul moyen de s'éloigner de la folie en l'approchant.

Ce sont des pages d'écriture tendre et douce sur une question majeure de la société contemporaine, qui prône la communication, mais qui l'empêche à la fois par l'isolement et le manque de solidarité des êtres. Ces pages d'écriture de Duras et de Jean-Pierre Martin sont d'une actualité incontestable, des « romans de notre temps, qui répondent à une authentique urgence existentielle », pour en reprendre en cela Corinne Renou-Nativel.

BIBLIOGRAPHY

- Bory, Jean-Louis, « Le jeu des regards », *Le Nouvel Observateur*, 16 février 1966
- Chapsal, Madeleine , « Les femmes folles », *Quinzaine Littéraire,* 1-15 avril 1967
- Duras, Marguerite , *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950
- Duras, Marguerite, « Sublime, forcément sublime. Christine V. », article paru dans *Libération*, le 17 juillet 1985
- Duras, Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969
- Duras, Marguerite, *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967
- Laurens, Camille, « Camille Laurens s'entend bien avec les fous de J.P. Martin », dans *Le Monde* du 1er octobre 2020
- Martin, Jean-Pierre, *Mes Fous*, Editions de L'Olivier, 2020
- Portevin, Catherine, Recension publiée le 19 août 2020, à consulter à l'adresse https://www.philomag.com/livres/mes-fous (consultée en ligne le 21 novembre 2020)
- Renou-Nativel, Corinne, « *Mes Fous* de Jean-Pierre Martin : pour approcher l'énigme Constance », in *La Croix* du 18 octobre 2020

« Le nouveau féminisme : les femmes ne revendiquent plus l'égalité, elles affirment leur différence », par Luc Weibel, in *Gazette de Lausanne*, 27-28 juillet 1974

-*Dits à la télévision*, entretien de M. Duras avec Pierre Dumayet, Paris, Editions E.P.E.L., coll. Atelier, 1999, p. 42

-Interview de Sinclair Dumontais avec Marguerite Duras, oct 1999, sur https://web.archive.org/save/http://www.dialogus2.org/?page=duras.html, consulté en ligne le 7 décembre 2020

-*La Nouvelle Revue Française*, n° 340, 1er mai 1981

25 Interview de Sinclair Dumontais avec Marguerite Duras, oct 1999, sur https://web.archive.org/save/http://www.dialogus2.org/?page=duras.html, consulté en ligne le 7 décembre 2020
26 Corinne Renou-Nativel, « *Mes Fous* de Jean-Pierre Martin : pour approcher l'énigme Constance », in *La Croix* du 18 octobre 2020
27 Jean-Pierre Martin, *Op. cit.*, p. 79
28 Ibid., p. 93

-*Le Matin de Paris*, le 3 mars 1981, « *Outside* de Marguerite Duras. L'actualité saisie par l'écriture » par Bernard Loupias
-*Le Monde*, 24 janvier 1967
-*Les Lettres françaises*, 30 avril-6 mai 1964, Tristan Renaud

INFLUENCES ON JENI ACTERIAN'S DIARY: NAE IONESCU'S AND SOREN KIERKEGAARD'S THOUGHT

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to analyse the text in the diary written by Jeni Acterian through the perspective of the philosophy and principles of the literary trend represented by Nae Ionescu, as well as by the philosophy of Soren Kierkegaard, which influenced Romanian writers during the interwar years.

Keywords: the interwar years, pessimism, solitude, loneliness, happiness, authenticity.

The usual tendency is to think about someone's diary as a means of personal expression, as their means of confessing their most intimate thoughts, as their means of having a self-dialogue with their own person, briefly put, as their means of creating occasions for possible readers of feeling empathy towards them. Some diaries are also accounts of historical events or of aspects of life during a certain period of time. Jeni Acterian's journal (which includes her entries from 1932-1947) has both types of features: it is a means of allowing herself to express her inner emotions, her reflections on various aspects in her life and, at the same time, a record through her personal perspective of the cultural environment of the interwar period through her description of events and of her personal interactions with the personalities of the time.

However, there is another aspect to her diary, which has not been explored extensively in research: the influences of the philosophical trend of the times, the larger influence of Existentialism, Kierkegaard's philosophy over the Romanian intellectuals during the interwar years, and especially the influence of the philosophy developped by Nae Ionescu as a specifically Romanian version of the larger philosophical trend.

The diary written by Jeni Acterian reflects her mindset and thoughts which are influenced by the literary trends and philosophies that were in fashion at the time. She was under the influence of her professor Nae Ionescu and the friends circle she was part of, consisting of the major literary and intellectual figures of the interwar years, the Romanian personalities of the times. The major philosophical trend was set up by Nae Ionescu, and it was a Romanian version of Existentialism. Nae Ionescu called it *trăirism*, from the Romanian "a trăi" which translates into "to live", and meant it to be "a philosophy of the authenticity". Authenticity was searched for in existentialist philosophy, as a person's actions were supposed to reflect the person's beliefs and this leaving aside the pressures to conform which were external. The external pressures were part of the absurd world, with questionable values and with no meaning and these were supposed to be overcome by the conscious Self that had been thrown into this world. Acterian's reflections show features from this type of mindset. She judges the way her life is shaped by external forces, by what is expected of her, through the mind frame that is her own, contrasting what is expected of her and what she believed in, how her life is set forth before her and how she would like it to be like. The title under which her diary was published, that could be translated from Romanian as *The Diary of a Difficult to Please Young Girl*, reflects exactly this existentialist frame of mind of authenticity. She rarely feels at ease in this world. Her general mood is that of pessimism, and she is searching constantly

for understanding herself, for understanding what she would like to do in her life. For instance, she signs up for the Letters and Philosophy faculty courses, which is how she would get her background in the philosophy of Nae Ionescu, *trăirism*. She will graduate with a thesis in Mathematical Logic. At some point she has the occasion to study in France, but she is not sure whether she would keep her interest in the topic studied for her PhD thesis in Mathematics. Her diary ends when we see she is happy working in theatre. Perhaps it was due to the fact that she had found what she was truly passionate about that made her stop writing and expressing herself in an existentialist manner. She became a successful theatre director. At the same time, all these thoughts and her searching for what she would like to do and wants is part of a normal stage in everyone's life. We could say that it coincided with the existentialist philosophy, that the two reasons for Acterian's expressing herself in the respective pessimistic mood reside in both influence of existentialism and in her search for identity, a usual process in her growing up stages. Her identity crisis, as she started writing in her teenage years, could have made her more open to Nae Ionescu's philosophy and made her become close to his group.
Literary personalities and philosophers from her times are mentioned in her diary, among which those philosophers that were part of the movement set forth by Nae Ionescu, which is defined as celebrating the tragic part of life, as a result of the outside, political context among others:

Inspired by Bucharest University metaphysics professor Nae Ionescu […] young philosophers like Emil Cioran, Mircea Eliade, Constantin Noica and Mircea Vulcănescu founded a proto-existentialist philosophy (trăirism) which celebrated sacrifice, martyrdom, and the "tragic sentiment of being" and despaired over the mercantile logic of mass democracy. (Tismăneanu 1989: 14)

Tismăneanu (1989: 14) suggests above the elements of "sacrifice, martyrdom, and the 'tragic sentiment of being' and despaired over the mercantile logic of mass democracy". These elements can be regarded as composing the mindset that sets up the background for Jeni Acterian's mood for her thoughts in her diary. Pessimism extends from a large-scale, public level towards a small scale, personal level. Indeed, on various occasions we witness Jeni Acterian's thoughts over the despair on the emptiness of life, on loneliness, on disappointment in friendship, in the ways her colleagues at faculty think, in the lectures held by her professors, in the way that school and then university mean only exams. She finds herself resonating regarding the tragic meaning of life with Cioran, with whom she corresponds. She identifies herself with the philosophy set forth by Nae Ionescu just as Cioran identifies himself. The setting forth of a Romanian version of existentialism comes as an extension of the influence of the philosophy of Soren Kierkegaard over the Romanian intellectuals during the interwar years. Maxim (2017) details the influence of Kierkegaard's philosophy on Romanian culture during the time including the work of various authors such as Botta, Eliade, Zevedei Barbu among others:
Kierkegaardian influence was felt in Roumanian culture only after World War I, penetrating through French and German channels, his ideas reflecting in Emil Botta's poetry, in D. D. Roşca's *The tragic existence*, in Zevedei Barbu`s dialectic, in Octav Şuluţiu, Jeni Acterian`s diaries, in Mircea Eliade's essays or in the loss of faith and philosophy as a way of regaining faith in Nae Ionescu`s metaphysics. "I have to find my truth, the idea for which I am willing to live and die for" was the goal of young Kierkegaard. In Northern spirit, the generation of '27 adopts two fundamental attitudes towards reality, whether contemplation (Cioran, Jeni Acterian), or action, light, responsibility, the denial of chaos, of noble convenience. (Maxim 2017)

Features of the influence of Kierkegaard's philosophy such as the search for truth, one's own principles and values, loss of faith, the contemplative attitude towards reality can also be identified in Acterian's journal, in moments when she writes about the consequences of her losing her religious faith, her anxiety over this, her principles regarding how she would like to live her life, and her life to always be meaningful, and her conversations with other persons deep and intelectually challenging. Maxim (2017) also identifies in Acterian's writing the anxiety, her inner solitude, her despair, and her exceptionnal social status as part of her being influenced by Kierkegaard's philosophy. She always longs for more than a meaningless, boring life. She longs for depth in thinking and in coming into contact with insightful company.

However, there is another side to Jeni Acterian's diary. She is not only pessimistic, sharing the views of Cioran, but also optimistic at times. Her happiness comes from the moments she spends at the seaside, the moments when she watches good films and reads good books, or from the moments when she is in good company, having meaningful conversations during outings with friends. Nae Ionescu, through his philosophy of *trăirism*, did not focus on a pessimistic and tragic outlook on the world only. He meant that through this philosophy the focus should be on the lived experience and not on reflective understanding. He believed that we feel alive when we let our hearts take control of our life. The term was coined by Şerban Cioculescu from the German *Lebensphilosophie* (Rusu 2014: 169), which could be translated as the philosophy of the lived experience. Thus the Romanian counterpart of existentialism refers to all aspects of the experience of living life, which is visible in Jeni Acterian's journal. She expresses her moods of reflecting on the downsides of life, she is sad for feeling that she cannot truly and meaningfully communicate with a friend, but she is also extremely optimistic when she is enthusiastic about her time spent at the seaside, sunbathing, going out with friends. At times she also reflects on various subjects, such as our taking for reality the absurd world of dreams at the time we dream, not realizing that what is going on there cannot belong to reality. She expresses her daydreams, the way she feels about being in love, or the way it had seemed to her she had been in love. She writes about her dream to start writing a novel. At moments such as these she feels hopeful and dreamy, but she also expresses her concerns, disappointments and anxieties over her being or not in love. Before, she had dreamt of falling in love one day. She also expresses her enthusiasm over the lectures held by professors such as Nae Ionescu, while she judges critically some other personalities of the time. She focuses on the impressions and on her mood at the respective moment for all her lived experiences. She focuses on the way her life is meaningless soon afterwards by writing at some point an entry where she only mentions a few actions, such as studying, reading and then going to bed, showing how she couldn't accomplish anything truly meaningful during some days.

The way Jeni Acterian documents her emotions and what is going on in her life reflects the way in which the philosophy of *trăirism* is meant to give prominence to the lived experience, and to philosophy as an action which is part of life and part of living. Knowledge and a metaphysical attitude were understood as a way to live through reality (Lepuş 2010: 34-35). Indeed, Jeni Acterian in her journal promotes thinking and feeling to making philosophy a part of everyday life experience. She reflects on various issues, on writing, when she goes as far as criticizing her own previous writing style, or when she believes she should just read and write without focusing on diplomas any more. She reflects on life, and on what she would like to get from life, as at some point she longs for love, and not just for the love she receives from her parents and family. She reflects on loneliness, and on the way she never gets bored when she is just with herself, but she does get bored at times when she is with other persons of her age. She reflects on youth, when she is nineteen years old, and on the way her life seems so boring, yet so many old persons look with envy and nostalgia at young

people and believe that those are the best years in one's life. When she reflects on happiness, she believes that only living and not reflecting on one's life can help bring happiness. She reflects on the way she would like to feel the freedom, yet she cannot, as there are always external circumstances constraining her behaviour, and there is always someone telling her what she should do. She searches for herself, when she reflects on fate, and on what would make her happy. At times she suffers, and goes through states of sadness, and she believes she longs for something but cannot explain for what.

Unfortunately, Nae Ionescu had not left any written sources for his Romanian version of existentialism. As if genuinely believing in philosophy as part of the experience of living, he was never written down any of his courses of lectures, and has never prepared speeches before his classes. He was thinking of the topic under discussion as he was speaking before his students (Călinescu 2001). However, the lack of written sources about Ionescu's philosophy of *trăirism* cannot keep readers away from identifying its features in Jeni Acterian's diary. Her diary can help us get examples of the philosophy of *trăirism* put into practice as a frame of thought.

What is more, Jeni Acterian's diary is not the usual diary of any young girl, although there are issues and wishes about which anyone could sympathize with her about. She expresses feelings and questions that are common to young age, but also common to any stages in life. The universality of the concerns and feelings do not restrict her diary's relevance only to the philosophical trends and mindset of her time. Her diary can be read from different perspectives and for different reasons. It can be read from the perspective of *trăirism* and existentialism. It can be read for wishing to understand how any girl can think at her age, and not only. Her confessions can help any reader realize that he or she is not alone in reflecting about certain topics and feeling in certain ways. Her diary is an example of lucidity and gaining insight about one's own wishes, thoughts, emotions and personality. The philosophies of existentialism and *trăirism* have universal appeal and relevance at any time period during history if we think about them in parallel with personal development. In developing one's identity and sense of self we search for meaning in our lives, we become aware of our emotions in relation to the way we are supposed to live and the way we would prefer to live, as well as of our values and principles. Existentialism and *trăirism* promote values and principles in life that are enduring in time, due to their endurance regarding personal psychological evolution and self-examination.

BIBLIOGRAPHY

Acterian, Jeni. Jurnalul unei fete greu de mulţumit / *ed*., pref., trad.: S. Skultéty. –. *Ed*. a 4-a, rev. – Bucureşti: *Humanitas*, 2015.

Călinescu, George. *Istoria literaturii*, Editura Litera International, Bucureşti – Chişinău, 2001.

Lepuş, Miruna. *Nae Ionescu sau împlinirea prin tineri***, Editura Vremea, Bucureşti, 2010.**

Maxim, Nataşa-Elena. *Reflexe ale gândirii lui Soren Kierkegaard în literatura română interbelică*, teză de doctorat, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, Facultatea de Litere, Şcoala Doctorală de Studii Filologice, 2017. Available online at: http://media.lit.uaic.ro/scoala_doctorala/DOCUMENTE/CV%20drd%201/REZUMAT%20Natasa%20Maxim-1.pdf

Rusu, Mihaela. *Conştiinţa trăiristului ca spaţiu al imaginarului autenticist*, „Philologica Jassyensia", An X, Nr. 1 (19), 2014, Supliment, p. 169–175.

Tismăneanu, Vladimir. *The Tragicomedy of Romanian Communism*, 1989. Available online at: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0888325489003002007

"HONOUR" BY ELIF SHAFAK, A TALE OF LOVE AND DEATH

Anca Bădulescu
Senior Lecturer, PhD, „Transilvania" University of Braşov

Abstract: Living between two different societies, two different worlds is a central theme in Elif Shafak's novels. "Honour", set in 1970s London, showcases crucial events which have shaped the world we live in ever since. Immigration and the consequences of leaving one's country and family for a better life is one of the highlights of "Honour". This article endeavors to explore pain and loss, the trials and tragedy of Kurdish/ Turkish immigrants who cannot let go of their traditions and prejudices on the one hand, and are not accepted or integrated by the adoptive country, on the other hand. It focuses on the disaster of immigration which ultimately tears families apart bringing about heartbreak and unpardonable mistakes.

Keywords: immigration, tradition, honour, racism, aggression

Ever since the guest worker program of the 1960s, migration started to gain more importance within the European context. An ever-increasing number of people started to leave their countries of origin in order to escape harsh living conditions or life-threatening events, such as war and famine, and come to Europe hoping for a better life. Especially after the 2015 refugee crisis and along with the rise of radical right-wing populist parties in the last years, which thrive through their anti-immigration narratives, migration has become one of the central debate topics in today's Europe. It is often claimed that migrants' desire to come to Europe is mainly based on the opportunities the welfare states of the West have to offer. However, previous research has disregarded key aspects of the process of migration, such as the fact that migration is a process that goes beyond the initial migration decision.

This article addresses the question of how the welfare state provisions in Europe affect migrants' efforts to adapt to the new way of living, as mirrored in Elif Shafak's novel, "Honour". In many cases the disadvantages outweigh the advantages of migration and become more significant after the initial migration has occurred, thus triggering the migrants' decision of return migration or migration to another country. All along this complex move and radical change the migrants suffer irreversible traumas. While parents cannot adapt to the new country and its rules and adversities, their children are more likely to fit in, even if only partly and, above all, painfully.

The experience of living between two worlds, two different societies is central in Elif Shafak's books. In her 2012 novel, "Honour" the authoress highlights the tragedy of Kurdish/ Turkish migrants who try to make a better living in London, in the 1970s. They not only have to face a new way of living, surpass the language barrier, and endure discrimination, but they have to deal with their former life and their country's culture. The story of the Toprak family is one of love and heartbreak, of pain and loss, of murder and repentance. For Pembe and Adem life in London brings about separation, resentment, ruin and death. The family is torn apart, the elder son spends fourteen years in prison, the younger children are forlorn and confused, the heartbroken Pembe goes back to the small village on the river Euphrates, Jamila is murdered, and Adem commits suicide.

Shafak resorts in this novel, like in most of her works, to jumping back and forth in time and place, thus covering a span of around fifty years – starting in the 1940s and ending in the

1990s – and traveling across wide spaces – from a Kurdish village near the River Euphrates and Istanbul to London and Abu Dhabi. Both the storyline and the timeline zig-zag up and down, back and forth, ultimately completing the map of an immigrant's spiritual voyage. Thus, the end of "Honour" throws light on a Europe facing the extraordinary effects of immigration in the 1990s, a bourgeoning hate towards immigrants and a United Kingdom preparing the Brexit referendum.

The beginning of the story transports us to a Kurdish village on the banks of the Euphrates, in 1945 when Pembe and her twin sister, Jamila were born as the seventh and eighth daughters of Naze and Berzo. In this "rugged, remote Kurdish village with no roads, no electricity, no doctor, no schools" (Shafak 2012, 6) being the mother of eight girls and no son is shameful, humiliating. Naze is tormented by her 'inability' to bear a son. For forty days she refuses to speak or to name her daughters, and when she finally does, she calls them 'Bext' and 'Bese' in Kurdish, 'Kader' and 'Yeter' in Turkish, meaning 'Fate' and 'Enough'. Fearing that these names might offend the Creator, Berzo chooses Pembe (Pink) and Jamila (Beautiful) for his baby daughters: "Thus the twins came to be known by both sets of names: Pembe Kader and Jamila Yeter – Pink Destiny and Enough Beauty." (Shafak 2012, 8)

Like all Kurdish wives and mothers in this faraway hamlet, Naze cooks chickpeas with sheep's tail fat, makes cheese with wild garlic and herbs and sesame halva for her family, bathes her daughters in a round tin bucket, wears a burqa, fears djinn (evil spirits), and the 'evil eye'. Adamant in her determination to fulfill the duty of a Kurdish wife to mother a son, she dies in her early forties in child birth after refusing to see a doctor. The eldest daughter Hediye, who plays the role of a mother after Naze's death elopes with a mysterious man, but returns after a short while, dishonoring the whole family. She is forced by her father and her stepmother to hang herself "with a rope served to her in the cauldron". (Shafak 2012, 268)

When the seventeen years old Pembe nurses her son, she strongly feels her dead mother watching her with envy and spite: "Eight births, five miscarriages, one dead baby, and not one was a son…And here You are giving a healthy boy to my hare-brained daughter. Why, Allah? Why?" (Shafak 2012, 19) Her late mother's evil gaze follows her everywhere: in the grain and cashew nuts, in the rain drops, in her yoghurt soup or on the stove. Her fright is such that for five years she does not dare give her son a name thus protecting him from Azrael, the Angel of Death. The door to a host of superstitions is open and the young mother tosses dry bread to stray dogs, throws a pinch of salt over her left shoulder and a pinch of sugar over her right, she walks through newly ploughed fields and under spiderwebs or pours rosewater in all dark corners of the house. An old lady chooses the name Askander in Kurdish, Iskender in Turkish – as advised by the village elders - and foretells Iskender's breaking his mother's heart and ruining his own life.

After her twin sister's emigration, Jamila retreats in an even remoter, wilder and more dangerous neighborhood, and makes her home in a dilapidated shack the cellar of which becomes her 'laboratory'. She teaches herself the art of concocting medicine from plants and minerals and people call her the Virgin Midwife, "who spoke the language of birds, reptiles and insects. *A granddaughter of the Prophet Suleiman."* (Shafak 2012, 172) On a symbolical level Jamila, Beauty Enough is the part of her twin sister that never left her native soil. When Jamila dies, Pembe has to take her place in the derelict, devastated shelter, thus completing the circular voyage.

Adem Toprak and his brothers, Tariq and Khalil grow up in Istanbul in the 1950s and 60s "torn between two fathers: their sober *baba* and their drunken *baba.* The two men were living in the same body, but they were as different from each other as night from day. So sharp was the contrast between them that Adem suspected "the drink his father downed every evening to be some kind of magic potion." (Shafak 2012, 52) A proud father of three sons, he is constantly stating his position as the head of the family, tormenting his wife, Aisha, and his

young children. When drunk he becomes violent, screams and smashes everything he can get hold of. The bewildered, crazed Aisha tries to commit suicide, but fails in taking her life. When she finally disappears without trace, dishonoring her husband and family forever, Adem and his siblings are left in the care of their moody, drunken and aggressive father. They will never be able to come to terms with the loss of a loving, caring mother, and a harsh life of deprivation and humiliation: "A man who had been cheated of the honour that was his due was a dead man. You could not walk on the street any more, unless you got used to staring at the pavement." (Shafak 2012, 154)

When in May 1970 Adem and Pembe emigrate to England, they unbeknownst carry on their shoulders the burden of their past - memories, tradition, customs, prejudices, superstitions - never being able to get rid of it. Leaving a dimly lit and murky basement flat smelling of decay and poverty in Istanbul, they move to Lavender Grove, in the suburbs of London. The neighborhood is inhabited by African people, Jews, Algerians, Turks, Kurds. Adem's eldest brother, Tariq who had first worked in Germany, and then emigrated again to London, is the proud owner of a corner shop on Queensbridge Road, where he sells sweets, snacks, drinks, cigarettes and sundries. His wife, Meral, does not speak or understand English, her only role is to feed her husband and children, and take care of the daily chores. When she is mocked at by punks for not being able o communicate, she prefers to silently disapprove of their appearance and behaviour. She will never understand why youngsters would dye their hair orange, wear piercings on their eyebrows or tattoos on their skin. This woman who has been waiting on her husband, her daughters, and relatives all her life cannot bring herself to serve strangers in this new country. Her very poor English and the humiliating attitude of the customers determine her to be judgmental and stiff.

Language proves to be a cultural barrier for the Topraks, too. Pembe especially finds it very difficult to trust the new language in the new country. Like the vast majority of immigrants, she refuses to delve deeper into grammatical or lexical intricacies, and prefers to speak Kurdish or Turkish with her husband and children. Iskender and Esma, their elder children, learn the language fast in an effort to blend in with their mates. While Iskender's vocabulary is rather limited and almost entirely colloquial, Esma loves words and their hidden meanings. She manifests an unquenchable thirst for reading and 'collects' idioms, metaphors, rare words. Yunus, the youngest of the Toprak children, born in England, although fluent in English and considered to be the wisest child of the family, seeks the company of marginalized people, squatters, whom he frequently visits in a dilapidated, squalid Victorian house in Hackney. As they look different, all three suffer attacks from bullies who make them feel that they are not welcome in their country. Iskender is the most embittered one and often acts irresponsibly: "They wanna kick us out of this bloody country...You, me, him...Arabs, Turks, Italians, Jamaicans, Lebanese, Pakistanis…Are we just gonna sit and joke about it?" (Shafak 2012, 214) His most appalling act of violence, the stabbing of his mother, in an attempt to save the 'Honour' of the family, ultimately turns him into an outcast.

It is safe to say that immigration brings havoc to the Toprak family. Adem initially finds work in a biscuit factory, is lured by gambling, wastes his wages and soon loses his job. He gradually estranges himself from his family and falls in love with a Bulgarian immigrant who is after his money. When Roxana leaves him for an Australian businessman, he decides to quit Britain after eight years of hardship and humiliation: "The Brits were always polite: they spat in your face so courteously that you expected them to hand you a handkerchief afterwards." (Shafak 2012, 272) He decides to continue his immigrant 'pilgrimage' and finds a job as a construction worker in Abu Dhabi. Loneliness, depression and more debts caused by his gambling addiction finally lead him to commit suicide. He ultimately acknowledges that he has lost the battle with himself and his adoptive countries.

In London Pembe struggles with a life that contains little that is familiar and has no human warmth. Like most expatriates, Pembe has a selective memory and thus she reminisces only about the good things: the warm sunshine, the smell of the sea, the mountains of colorful spices in the market: "The native land remained immaculate, a Shangri-La, a potential shelter to return to, if not actually in life, at least in dreams." (Shafak 2012, 73) In addition to the pains of adapting to a new way of life, she is exposed to racial abuse in the world in which she looks different and hardly speaks the language. When Adem gambles his wages away, she goes to rich people's houses where she takes care of toddlers, cooks their food, cleans their rooms or even offers a shoulder to cry on. In the house of a rich actress she is sexually abused by the actress's drunk husband, who refuses to pay her wages and calls her "bitch", when she refuses to comply with his "needs". (Shafak 2012, 76) At the local grocery shop she is discriminated and treated with utter arrogance by a young shop assistant who has a large swastika tattoo on his knuckles and feigns not to have seen her at all.

Iskender in his turn has to fend with adversity and discrimination. In his effort to fight his feeling of insecurity, he becomes the leader of a group of bellicose immigrant youngsters, and gradually turns into a gloomy, secretive young man. The ritual fight with his father - Iskender actually hits Adem - who has abandoned his family constitutes a turning point in the boy's life: he suddenly assumes the role of head of the family. In the spirit of Turkish culture and tradition he is now the guardian of the family's Honour. His murderous gesture is meant to defend the family's honour which is deemed to be more important than the happiness of the individual. "A man who had been cheated of the honour that was his due was a dead man." (Shafak 2012, 154) This statement illustrates a lesson every young man in his part of the world has to learn early in life.

Esma and Yunus, although they are not spared the shock of losing their parents in teenage and childhood, are the only ones who try to come to terms with their status of Turkish/ Kurdish immigrants. Esma, a lover of words and art, finds solace in books and study. Yunus, in his turn, is considered the philosopher, the dreamer, "the hermit who lived in an imaginary cave of his own" (Shafak 2012,61) His refuge after Iskender's imprisonment is music.

As dark and despondent the life of exiles is depicted in this novel, Elif Shafak gives her readers hope for a reconciliation by creating Elias Stephanos Robert Grogan and Zeeshan. Elias' grandmother was of Greek origin and married a Lebanese, his mother married a Canadian who was from Tehran. Elias himself was born in Beirut and raised in Montreal, and ends up being a Londoner. He unites in one life so many journeys and beginnings, countries and traditions, past and present, and has left traces everywhere. Elias has seen white people discriminating black people, black people hating brown people, Christians detesting Muslims, and not only, but while traveling the world he has understood that tolerance and kindness still exist, and are the only answer.

Zeeshan, who is imprisoned by mistake, was born in Brunei Darussalam, the Island of Borneo, a former British colony, but he embraces the whole world: "First time born in Brunei…Second time born in whole world. So, I'm from everywhere. The world is my home." (Shafak 2012, 202) When asked whether he is Jewish, Christian, Muslim or Buddhist he replies that his religion is Love. He teaches Iskender that love not honour or vanity should be a man's guiding light. Iskender's grimness and anger are appeased under this man's influence. Zeeshan professes love for the whole world irrespective of colour, origin, language or religion.

Elias and Zeeshan may herald a better world in which people live in harmony supporting and loving each other, but right now, at the end of 2020, massive immigration and its consequences have become unsolvable problems. Expatriates who survive the passage from their native countries live in appalling conditions all over Europe, Brexit has taken place, and

a pandemic ravages the whole world. Love for fellow human beings and tolerance may be the answer, but humanity seems to have lost its empathy and patience.

BIBLIOGRAPHY

Shafak Elif , 2012 : Honour, Penguin Books, UK
Zuboff, Shoshana, 2019: The Age of Surveillance Capitalism, PublicAffairs, New York
Halman, Talat, 2006: A Millenium of Turkish Literature, T.C. Kultur ve Turizm Bakanligi, Ankara

FROM LITERATURE TO CINEMA: PARKING. INTERCULTURAL DIALOGUE AND MIGRATION

Carmen Burcea
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract. The present work aims to illustrate certain aspects of the intercultural dialogue in the context of migration through the film «Parking». Aims to describe its plot and then to capture its meaning and find a possible reading key of the film directed by Tudor Giurgiu. It should be pointed out that aims to fulfill this purpose after a previous exploration of the novel «Apropierea»/ «Closeness» (2010) by Marin Mălaicu-Hondrari[1], the starting point of the film.

Keywords: literature, cinema, biography, migration, intercultural dialogue.

Diálogo intercultural y migración

Parking relata la historia de la migración de Adrián, un rumano que vive apartado de su comunidad étnica en España[2]. Se trata de un inmigrante ilegal atípico, de un escritor que no se propone una vida mejor, sino "aprender el español para leer en original a Roberto Bolaño" [00:13:23 – 00:13:35; 00:22:07 – 00:23:30]. Adrián anhela saltar las vallas de su conciencia, abrirse a nuevos horizontes, conocer otra lengua y otra cultura[3].

Adrián es una especie de antihéroe – vulnerable, alienado, depositario de cierto código ético – que se deja llevar por la vida, una vida solitaria y tan aislada que le veta cualquier otra ilusión, una vida rodeada por el espectro del fracaso y por el miedo a morirse lejos de los suyos. Aunque aparentemente subsidiario de la trama, este aspecto queda bien recalcado en la película. Varias escenas y diálogos esbozan el mundo interior del migrante – desconfiado, frustrado y repleto de complejos de inferioridad [00:40:25 – 00:43:50].

Parking plantea por lo tanto el tema recurrente de la migración y traslada a la pantalla un trozo de la historia de la migración rumana en España. Sin embrago, Tudor Giurgiu[4] ofrece una lectura personal del fenómeno y elige enfocarlo desde otra vertiente. Lo que se busca reflejar aquí es lo impalpable, el enredo de emociones y temores que experimenta el migrante:

---

[1] Carmen Burcea, *«Cercanías»: Intercultural Dialogue and Migration*, in Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (editors), *Identities in Globalization. Intercultural Perspectives. Language and Discourse.* Arhipelag XXI Press, Târgu Mureş, 2020: 104-113.

[2] Salvo en una escena salpicada de palabrotas, una de las pocas escenas de la película en las que se habla el rumano – la escena del robo perpetrado por una banda de rumanos de Teleorman, en la que destaca el actor Emilian Oprea [00:5:45 – 00:7:00] –, no se aborda la problemática de la comunidad rumana en España. Aun así, indirectamente, con el despectivo *rumanucho* – dirigido en distintas ocasiones al protagonista – se alude a la percepción negativa de dicha comunidad.

[3] Remitimos a la entrevista realizada por Jaime Cantizano, con Marin Mălaicu-Hondrari y Luis Bermejo, en *Onda Cero*, 24/05/2020, en la que se reitera esta idea, https://www.ondacero.es/programas/por-fin-no-es-lunes/podcast/entrevistas/escritor-rumano-que-cumplio-en-cordoba-el-sueno-espanol_202005245eca567412cd420001b08867.html

[4] Tudor Giurgiu (Rumanía, 1972) – miembro de la Academia del Cine Europeo, fundador y presidente del Festival de Cine Transilvania (TIFF) – galardonado con el premio «Lucian Pintilie» (2019) por el Instituto Cultural Rumano (ICR), https://institute.ro/film/filmul-parking-in-regia-lui-tudor-giurgiu-distins-cu-premiul-pentru-regie-lucian-pintilie-5921.html

"Al principio filmé algunas escenas, que luego eliminé en el montaje, inspiradas en las realidades de la comunidad rumana, en su vivir allí (…) Me di cuenta de que iban a guiar la película hacia otro rumbo y decidí depurar la estructura para llegar a la esencia"[5].

Tudor Giurgiu confiesa abiertamente que se propuso rastrear el universo íntimo del inmigrante y cavilar sobre eso:
"Me pareció importante hablar sobre lo que se siente al dejar atrás la familia. Es algo que me relató Marín en nuestras tertulias. Se había quedado en España ilegalmente, en 2002, y temía que algo malo iba a pasarles a sus familiares (…) El sentimiento de que hubiera podido no volver a ver a sus padres le perseguía y le machacaba. Me emocionó al decirme que un emigrante teme que no lo va a lograr, que siempre se considera de segunda mano y condenado a perder"[6].

Fuente literaria

Parking es un ejemplo de intertextualidad, una adaptación literaria[7]. Un eventual problema de jerarquización no se plantea en este caso. Incluso se puede apreciar que la película y la novela se potencian recíprocamente[8].
Del complejo entramado de la novela *Apropierea/ Cercanías*, se elige trasladar a la pantalla el meollo de la cuestión, o sea el recorrido de Adrián, uno de tantos inmigrantes rumanos que tentaron la suerte en suelo ibérico. En el texto fílmico, se silencian ciertos personajes e hilos narrativos, y de esta forma se gana en fluidez. Aun así, lo que se enfoca es más bien la atmósfera y menos la acción[9], permaneciendo la película fiel al espíritu de la novela. Una aproximación reiterada por el coguionista Marin Mălaicu-Hondrari: "Hemos intentado conservar y recrear la atmósfera de *Cercanías*, si bien hemos renunciado a unos personajes y comparecieron nuevos personajes o situaciones"[10].
Parking vuelve al tema de la migración a través de otro modo de expresión: el cinematográfico. En plena convergencia con la obra literaria, resaltan en la obra fílmica algunas pautas del trayecto concreto del protagonista, pero aún más interesante resulta vislumbrar el recorrido interior de Adrián, las pulsaciones más íntimas que registra, el universo ficticio que se construye a partir de sus lecturas y que le permite aguantar las condiciones paupérrimas en las que vive. Paradójicamente, su trasfondo poético figura como único anclaje firme entre los dos espacios a los que pertenece (el norte de Rumanía – por nacimiento, y el sur de España – por elección) y, a la vez, como una especie de coraza protectora. Por ello, el análisis del film supone recurrir a herramientas que van más allá del campo de la historia y que nos adentran en el de la psicología. Serían estas las herramientas

[5] Alina Cantacuzino, Entrevista a Tudor Giurgiu, 11/06/2020 – https://blogs.cervantes.es/bucarest/2020/06/11/parking-este-o-poezie-a-noptii-interviu-cu-tudor-giurgiu-regizorul-si-coscenaristul-filmului-parking/ – (traducción propia)

[6] Mirela Petre, Entrevista a Tudor Giurgiu, *Libertatea*, 10/06/2019 – https://www.libertatea.ro/lifestyle/reporterul-libertatea-in-dialog-cu-regizorul-tudor-giurgiu-la-majoratul-tiff-despre-filmul-parking-povestea-de-dragoste-reflexiva-a-unui-roman-emigrat-in-spania-2661916 – (traducción propia)

[7] Nuestros apuntes sobre este caso de trasvase cultural estriban en el marco teórico y metodológico fijado por José Luis Sánchez Noriega – *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Ediciones Paidós, 2004 – y Francesco Casetti, Federico Di Chio – *Cómo analizar un film*, Ediciones Paidós, 2011.

[8] *Parking* (2019) se asentó en un horizonte de expectativa creado por la novela *Cercanías* (2010). Por otra parte, el estreno de la película proporcionó una nueva edición de la novela, la tercera (Polirom, 2019), que incluye también un fragmento del guion de *Parking*.

[9] Elena Vlădăreanu, Entrevista a Tudor Giurgiu y Marin Mălaicu-Hondrari, *Radio România Cultural*, 4/06/2019, https://www.facebook.com/TransilvaniaFilm/videos/346424332728166/ – (traducción propia)

[10] Corina Sabău, "*Parking*, în regia lui Tudor Giurgiu, în premieră în Spania", *Radio România Internațional*, 28/10/2019, https://www.rri.ro/ro_ro/parking_in_regia_lui_tudor_giurgiu_in_premiera_in_spania-2606261

más adecuadas para "eviscerar" una película intimista como *Parking*, que narra un viaje iniciático con sus duelos y traspiés.

Contexto de producción

El guion, de lenta gestación – desde la idea germinal hasta el estreno de la película pasaron unos siete años de fructíferas charlas, largas pausas y múltiples retoques –, está firmado por el escritor Marin Mălaicu-Hondrari junto al director de cine Tudor Giurgiu, mientras que la traducción, tanto de la novela como del guion de la película, le pertenece a Elena Borrás García[11]. Es digna de resaltar aquí la acomodación de Hondrari al mecanismo del cine, llevando tal ajuste a la supresión de varios personajes, a la eliminación o a la reescritura de algunos episodios, incluso al cambio de la clausura del relato[12].

Como ya señalado, lo que prevalece en *Parking* es el lirismo y no la épica. El filón lírico está marcado por varios recursos estilísticos. Al englobar en la película algunos poemas de Marin Mălaicu-Hondrari mismo [*Immigrant song* – 00:50:45 – 00:52:25][13] y de otros poetas más [Edmundo de Ory – 1:32:22 – 1:33:25] se alude al universo sensorial en el que se envuelve el protagonista.

Hay que recordar también la interpolación de una imagen del escritor – al lado de su amigo, Dan Coman [00:43:48] – imagen que simboliza la estrecha conexión del film no sólo con la obra, sino también con la biografía de Marin Mălaicu-Hondrari. Tudor Giurgiu destacó esta idea en varias entrevistas: "Hay tanto de su biografía en la película que quise traerle físicamente dentro del film, ir más allá de la idea que el personaje es su *alter ego*"[14]. Y, recalcando la misma idea: "Me he adentrado tanto en su biografía que la película, tal como se ve ahora, se inspira mucho no solo en *Cercanías*, sino en la vida misma de Marin Mălaicu-Hondrari"[15].

Y no sobra recordar que, en las exploraciones previas al rodaje de la película, Tudor Giurgiu conoció también a Rafael Ayuso Escobar (interpretado magistralmente por Luis Bermejo), el concesionario de coches y amigo de Hondrari, al que define como "hombre de tierra" y antípoda de Hondrari, consagrado a las letras.

El hecho de que en la película haya menos ficción que en la novela, lo advierte también Marin Mălaicu-Hondrari:

"En *Parking* hay menos ficción que en *Cercanías*. Después de haber trabajado un tiempo en el guion con Tudor Giurgiu, él hizo que de alguna forma el peso de la trama recayera en un Adrián que se

---

[11] «Cine ne traduce?», Elena Borrás García, *Dilema veche*, n. 795, 16-22/05/2019, https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/m-am-hotarit-sa-mai-ramin-in-romania-o-vreme-o-vreme-au-fost-sapte-ani

[12] Cezar Amariei, Entrevista a Marin Mălaicu-Hondrari, *Observator Cultural*, n. 979, 19/07/2019, https://www.observatorcultural.ro/articol/parking-e-un-film-despre-emigrare-si-despre-o-iubire-usor-imposibila/; Ana Maria Sandu, Entrevista a Marin Mălaicu-Hondrari, *Dilema Veche*, n. 797, 30/05-5/06/2019, https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/sper-ca-parking-sa-fie-o-poveste-de-dragoste-nemuritoare-interviu-cu-marin-malaicu-hondrari

[13] Se han de recordar los insertos en la película [1:08:35 – 1:09:45; 1:32:07 – 1:32:15] del volumen *El vuelo de la mujer sobre el hombre* (Eikon, Cluj, 2004), así como varias alusiones al *Libro de todas las intenciones*, cuya segunda edición (Cartea Românească, 2008) se debe al célebre escritor Mircea Cărtărescu y a su tan acogedora reseña.

[14] Alina Cantacuzino, Entrevista a Tudor Giurgiu, Blog del Instituto Cervantes de Bucarest, 11/06/2020, https://blogs.cervantes.es/bucarest/2020/06/11/parking-este-o-poezie-a-noptii-interviu-cu-tudor-giurgiu-regizorul-si-coscenaristul-filmului-parking/ – (traducción propia)

[15] Cristina Beligăr, Entrevista a Tudor Giurgiu, *Sinteza*, 16/05/2019, https://www.revistasinteza.ro/regizorul-tudor-giurgiu-despre-parking-cel-mai-recent-film-al-sau-este-greu-sa-patrunzi-in-mintea-unui-poet – (traducción propia)

parecía más a mí (...) El Adrián de la película está mucho más cercano al escritor Marin Hondrari que al personaje Adrián de la novela *Cercanías*"[16].

El vínculo entre biografía, literatura y cine queda patente también en el escenario. El *parking* de la película es justo el paraje en el que Mălaicu-Hondrari vivió su experiencia ibérica, en la primera década de los años 2000. Se señala de este modo la constante preocupación para la creación del efecto de realidad que se proyecta en la pantalla. Más allá de la idea de veracidad que se logra alcanzar de esta forma, el lugar de actuación coincide con el título de la película, proporciona una aproximación al contenido y llega a adquirir protagonismo. Casi toda la historia se consuma dentro del aplastante marco de un aparcamiento al aire libre, dentro o alrededor de la caravana en la que vive el protagonista, en las afueras de Córdoba. La imagen panorámica del *parking*, que figura como punto de entrada y de salida de la película, así como la multitud de los planos detalle del mismo, patentizan el rol cumplido por el escenario. Queda anclado así también el cronotopo, la ubicación espacio-temporal: Andalucía, a principios de los años 2000.
Hay también unas cuantas escenas rodadas fuera de este espacio – en la orilla del mar Cantábrico, por alguna carretera de España o en algún que otro cuarto de hotel. En absoluto casual, la opción por los *no lugares* subraya la idea de que la vida del protagonista se consuma bajo el signo de lo provisional, al margen de la normalidad y completamente al azar. Son espacios abiertos y ajenos que no abrigan. Y dichos espacios abarcan a menudo objetos y paisajes (un campo rojizo y árido, por ejemplo) en sintonía con las hazañas o el estado de ánimo de los personajes.

Historia

Hay pocos acontecimientos, pocos cambios de estado en *Parking*. La lectura y el anhelo de escribir, el tabaco y la radio, la caza de ratones y el bochorno, los largos silencios rotos por el ladrido de los perros o por el sonido de una llamada que se niega a coger (tal vez como una estrategia de defensa), la precariedad y la soledad, configuran la rutina de Adrián (Mihai Smarandache), quien ronda el aparcamiento cercado de vallas de alambre, abarrotado de coches de chatarra o en obscuras transacciones de compraventa[17]. Pero la historia de migración de este poeta errante, originario de Sângeorz-Băi, se entrelaza luego con la historia de amor que vive con María (Belén Cuesta)[18] – en la película en el papel de ayudante – extrovertida, seductora, ávida de entregarse a un amor que la rescate de un matrimonio apático e insípido. El flechazo que viven en Candás (Asturias) iba a dar otro rumbo a sus vidas.
El encuentro de Adrián y María ocurre en la noche de San Juan, o sea en *Noaptea de Sânziene*. Dicho episodio es una muestra más de la idea de diálogo entre las lenguas y las culturas y de lo enraizado que está el folclore en las matrices de los individuos. Se acercan dos seres con todos los hilos invisibles que rigen sus identidades y se pone de relieve lo que los acomuna: las similitudes lingüísticas, las costumbres, el deseo de comunicar, de

[16] Sorin Șerb, Entrevista a Marin Mălaicu-Hondrari, *Radio Europa Liberă*, 26/07/2019, https://romania.europalibera.org/a/marin-m%C4%83laicu-hondrari-pe-m%C4%83sur%C4%83-ce-e%C8%99ti-mai-departe-de-cas%C4%83-e%C8%99ti-mai-atent-la-ce-se-%C3%AEnt%C3%A2mpl%C4%83-cu-casa-ta/30075740.html – (traducción propia)

[17] Varios fragmentos de su historia se omiten y algunos vienen luego confesados por el protagonista. Señalamos, a modo de ejemplo, la escena que abarca el diálogo con Mercedes (Ariadna Gil), escena en la que condensa sus primeros seis meses en España, sus razones para emigrar y sus dificultades lingüísticas inherentes a la hora de integrarse en la nueva comunidad de habla [00:10:50 – 00:11:50].

[18] Jaime Garzía Iglesias, Entrevista a Belén Cuesta, actriz protagonista de *Parking*, Web cinematográfica MagaZinema.es, 10/05/2020, https://www.magazinema.es/parking-tudor-giurgiu-2019-filmin/

compartir, pero también la tentación de huir (de la banalidad, de la mediocridad, de la monotonía), el sentimiento de soledad en medio a la gente [00:17:15 – 00:23:44]. Después de la hoguera purificadora en la playa y del concierto en el que ella actúa como guitarrista, se sella su relación con un baño en el mar Cantábrico [00:27:05 – 00:27:35].

Luego, la amistad que Adrián entabla con Rafael (Luis Bermejo) y la novia de este, Mercedes (Ariadna Gil), completa el cuadro. Todos ellos son unos marginales, de una u otra forma unos extraviados. Con matrimonios al borde del abismo, negocios turbios, apuros económicos y, además, con un vacío que quieren sanar. El frágil equilibrio es un denominador común para todos los personajes. El profesor José Luis Sánchez Noriega asevera que se trata de "figuras de personas frágiles, inseguras, torpes para labrarse un futuro seguro"[19]. Que sean rumanos o españoles es un hecho secundario. Todos están atrapados en la misma red hecha de frustraciones, miedos e ilusiones.

Las escenas de convivialidad que se dan entre ellos (tomarse una caña, celebrar una fiesta de cumpleaños, comer juntos, compartir *alimentos totémicos* como el jamón ibérico o el aguardiente transilvano) los acercan. Además, sus diálogos – en un lenguaje llano, espontáneo, sin rodeos ni adornos – hacen que surjan a la luz sus decepciones y sus afanes. Esta afinidad de los personajes no pasó desapercibida para la crítica. Javier Ocaña anota que se trata de:

"Un cuarteto de seres humanos a la deriva, perdedores de antemano, mentirosos más por necesidad que por naturaleza, con los que Malaicu-Hondrari y Giurgiu han compuesto una obra con un punto de poesía de la cotidianidad, a la que acompaña una envolvente banda sonora de Julio de la Rosa"[20].

Relato

Al desglosar la película *Parking* se distinguen varios episodios, secuencias, encuadres, imágenes. Varios signos de transición nos advierten el paso que se da de un episodio a otro. Entre ellos cabe destacar las escenas en cinta de celuloide en formato super 8mm. Este artificio, este *découpage*, marca los saltos radicales (*flashbacks*), los recurrentes desplazamientos de un marco temporal y ambiental a otro. Se subraya de esta forma el constante vaivén psicológico y emocional entre lo que se deja atrás (los recurrentes recuerdos de infancia, el afecto de los familiares, la naturaleza, los lugares icónicos que perviven en la memoria del inmigrante – la iglesia, el hogar natal) y lo que se ha de enfrentar en el extranjero (el desarraigo, la lejanía, la soledad, la nostalgia, la precariedad, todos esos elementos que configuran un mundo hostil, al lado de sus vías de escape – la literatura y el amor). Además de las miradas retrospectivas, se explora fugazmente el mundo onírico. Al revelar un ensueño o una pesadilla (poco comprensible) del protagonista, con el empleo del mismo artilugio técnico, se suspende el hilo épico y se insinúa un ambiente en el que pululan personajes disfrazados [1:13:51 – 1:14:18].

Tudor Giurgiu mismo explica su opción por tal formato:

"He tratado de filmar todos estos recuerdos muy personales, sueños o sentimientos del protagonista en Super-8, solo para que sea muy diferente al resto de la película. Sé que estábamos mezclando tiempos y, a veces, es un recuerdo, a veces un sueño, pero, nuevamente, los estaba usando como un eco del alma y la mente de un poeta con problemas, que aún no ha encontrado su lugar"[21].

La escasa iluminación que preside la película (sobre todo en las escenas nocturnas rodadas a la luz de las farolas), junto a la distancia íntima, a la abundancia de los primeros planos

[19] José Luis Sánchez Noriega, CineForum, 28/05/2020, https://www.youtube.com/watch?v=KuQt7z90LpE

[20] Javier Ocaña, "La soledad del inmigrante", *El País*, 14/05/2020, https://elpais.com/cultura/2020-05-14/la-soledad-del-inmigrante.html

[21] Eduardo de Vicente, "El director rumano Tudor Giurgiu desvela los secretos del filme *Parking*", *El Periódico de Catalunya*, 19/05/2020, https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200519/el-director-rumano-tudor-giurgiu-desvela-los-secretos-del-filme-parking-7963093

concentrados en el rostro (el protagonista poniendo énfasis en la expresión facial y apostando mucho por las miradas y la gestualidad a fin de suplantar sus carencias lingüísticas) son otros recursos que acentúan el lirismo.

La atmósfera poética se refuerza luego con la música, que confiere una nota más de lirismo a la película. Recordemos el bolero *Algo contigo* (que acompaña los créditos iniciales y que Adrián escucha por la radio y canturrea en un cierto momento), pero también los músicos que tocan o las palmas y los taconazos flamencos que logran restituir la idea de interculturalidad y asimismo el color local, la ambientación escénica en la tierra de Andalucía. Una escena que esquiva hábilmente la trampa de los lugares comunes, de los tópicos recurrentes que asocian a España con el flamenco [00:13:44 – 00:14:12].

A modo de conclusión

Parking plantea a la par el tema de la emigración y del amor, en un trasfondo socioeconómico y cultural bien delineado. Sin edulcorar, sin exceder en patetismo y sin tropezar en clichés. En la película, se elige contar una historia con final abierto. Ni dramático (excesivo, sobrecargado), ni feliz (poco verosímil). De esta forma, el final del texto literario se retoca, dejando espacio a una visión algo más optimista. ¿A dónde van a parar dos seres que al no tener nada se aferran el uno al otro? Queda un signo de interrogación en cuanto al camino y al destino de los protagonistas. En todo caso, la imagen de la pareja en marcha, en una carretera del sur de España, dejando tras de sí un ambiente tétrico y agobiante, es alentadora.

BIBLIOGRAPHY

Texto literario

Marin MĂLAICU-HONDRARI, *Apropierea*, Cartea Românească, 2010.

Texto fílmico

Parking, 2019. Producción: Libra Film. Dirección: Tudor GIURGIU. Guion: Tudor Giurgiu, Marin Mălaicu-Hondrari. Fotografía: Marius Panduru. Montaje: José Manuel García Moyano, Manuel Terceño. Escenografía: Sonia Nolla. Música: Julio de la Rosa. Intérpretes: Mihai Smarandache, Belén Cuesta, Ariadna Gil, Luis Bermejo.

Libros

CASETTI Francesco, Federico Di CHIO, *Cómo analizar un film*, Ediciones Paidós, 2011.

SÁNCHEZ NORIEGA José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Ediciones Paidós, 2004.

Estudios

BURCEA Carmen, *«Cercanías»: Intercultural Dialogue and Migration*, in Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors), *Identities in Globalization. Intercultural Perspectives. Language and Discourse.* Arhipelag XXI Press, Târgu Mureş, 2020: 104-113.

Reseñas en la web
SÁNCHEZ NORIEGA José Luis, CineForum, 28/05/2020, https://www.youtube.com/watch?v=KuQt7z90LpE

Entrevistas radiofónicas
CANTIZANO Jaime, Entrevista a Marin Mălaicu-Hondrari y Luis Bermejo, *Onda Cero*, 24/05/2020.
SABĂU Corina, "Parking, în regia lui Tudor Giurgiu, în premieră în Spania", *Radio România Internațional*, 28/10/2019.
ŞERB Sorin, Entrevista a Marin Mălaicu-Hondrari, *Radio Europa Liberă*, 26/07/2019.
VLĂDĂREANU Elena, Entrevista a Tudor Giurgiu y Marin Mălaicu-Hondrari, *Radio România Cultural*, 4/06/2019.

Entrevistas en la prensa y en blogs
«Cine ne traduce?», Elena Borrás García, *Dilema veche*, n. 795, 16-22/05/2019.
AMARIEI Cezar, Entrevista a Marin Mălaicu-Hondrari, *Observator Cultural*, n. 979, 19/07/2019.
BELIGĂR Cristina, Entrevista a Tudor Giurgiu, *Sinteza*, 16/05/2019.
CANTACUZINO Alina, Entrevista a Tudor Giurgiu, Blog del Instituto Cervantes de Bucarest, 11/06/2020.
GARZÍA IGLESIAS Jaime, Entrevista a Belén Cuesta, actriz protagonista de *Parking*, Web cinematográfica MagaZinema.es, 10/05/2020.
PETRE Mirela, Entrevista a Tudor Giurgiu, *Libertatea*, 10/06/2019.
SANDU Ana Maria, Entrevista a Marin Mălaicu-Hondrari, *Dilema Veche*, n. 797, 30/05-5/06/2019.

Artículos de prensa
DE VICENTE Eduardo, "El director rumano Tudor Giurgiu desvela los secretos del filme *Parking*", *El Periódico de Catalunya*, 19/05/2020.
OCAÑA Javier, "La soledad del inmigrante", *El País*, 14/05/2020.

THE STRANGER 'S CHARACTER IN ELIADE'S WORK. POSITIVE AND NEGATIVE IMAGOTYPES OF THE OTHER

Elisaveta Iovu
Scientific researcher, The University of State „Dimitrie Cantemir", Republic of Moldova

Abstract: In this article we propose an imagology of the oriental people in the creation of Mircea Eliade. The Oriental takes on the dimensions of a stranger, of alien, of another. The alien is the object of study of imagology, a new discipline that has recently appeared in the humanities. Mircea Eliade's work is relevant in the sense of discovering this character with both positive and negative imagotypes. The other is represented by all the nations, met by the author in his great journey. Foreigner is the indian with all his community variations: bhutanese, sikhs, bengalis, sinhalese, sandals. The romanian author notes about communities of people from India, especially in Calcutta: indigenous indians (traditionalists) and the eurasian community (bovaric, obedient).

Keywords: the Stranger, alterity, identity, the Other, the Orient, anglo-indian.

The stranger is the object of study of imagology, a new discipline that has recently appeared in the list of humanities [7, pp. 104-108]. The stranger is also identified with the notions of the *other, queer, alien* etc., characters who have different characteristics from the nationality of the authors [6, pp. 610-617]. Therefore, this foreigner is found everywhere in the work of Mircea Eliade, perfectly in those that reflect the notes of travel in the Orient. The imagology of the Oriental is represented by all nations, with which the romanian author came into contact and which gave them distinct portraits from those in the West.

The foreigner in Eliade's work is the Indian with all his community variations: bhutanese, sikhs, bengalis, sinhalese, sandals or japanese, chinese and muslims (afghans, egyptians). As we will see, from this research that the romanian author also notes about ethnic minorities and the marginalized of the East.

The romanian author comes into direct contact with the indians, living with them for about three years. He lives in their homes, tastes their food, philosophy, clothing culture. So he has the opportunity to know the stranger well. In his imagotypic texts, the indian is represented by different characters, some with the prototype in history: Surendranath Dasgupta, Rabindranath Tagore, Mahatma Gandhi, Maitreyi Devi. Other characters are fictional but representative: Bhimi Chawda, Ramchandra Gangadhar, Chandulai Govendas. Eliade paints their constitution, their behavior, the way they dress, their tastes, which are different from the culture from which the westerner comes.

The Eastern world has a history and tradition of thousands of years, which contrasts with the Western world. The other is presented through the lens of the romanian / westerner with all his oddities. The portrait of Surendranath Dasgupta appears in almost all of Eliade's books on the Orient. In *Șantier. Roman indirect*, the character is named by the initial D., in the novel *Maitreyi*, by the engineer Narendra Sen, in the *Biblioteca Maharajahului* the character appears with his name of Dasgupta.

In the first work mentioned, the narrator presents Dasgupta as a well-calculated, smart, patient, philosophical, protective and guiding man, a man from whom you have the

impression that you can learn all your life. The vast culture the character has is also determined by his library in Bhowanipore, which is also very large. Having him constantly around and guiding him every time, the narrator does not present a direct characterization in his work, always letting it be understood by himself what this philosopher really was. What he often mentioned was his attire, which often amused the narrator: „dressed this time in european clothes (a suit that doesn't catch him at all, gives him the air of a fiddler)" [2, p. 281]. But the dialogue between these two cultures was often limited to paraverbal communication. The narrator often did not understand him when he spoke english, due to the fact that he knew french well and less english. From the few descriptions given to us by the narrator, we see an alien with a strange behavior and who always gave him the impression that the romanian had traveled so many kilometers in vain to learn something about India. In another context, the narrator revolts why his teacher decided so late to teach him yoga etc. and etc. But, in the end, the young Eliade realizes that this teacher / philosopher had another tactic to guide, one not understood by westerners, but which over time bears fruit. Having him as a professor at the university, Dasgupta had some gestures that desolated the romanian: „he regulates, only his breathing; he breathes with his mouth closed, on his nostrils, very slowly, with a lot of economy. I have to learn these things. And I am obliged to love these people, with all their strange indecencies" [2, p. 260].

In the *Maitreyi*'s novel we have a portrait of the engineer Narendra Sen, which is the prototype of Dasgupta. This is a man with a european education, but with hindu mentalities. Narendra Sen is characterized as follows: „the face of the engineer, who looked so much like a frog, his eyes so puffy and his mouth so big, in a round and plump head, with a low forehead and black, curly hair, and short body, bent shoulders, misshapen belly and short legs" [3, p.13]. In fact, the first portrait of the mentor appears in *Reportagii*, when Eliade first met him in India. It happened in the city of Adyar, for which the professor had come especially from Calcutta to copy some tantric manuscripts, unstudied until then and were almost unknown to Orientalists: „is a short man, whose european clothes and hairstyle give him an uncertain look. His eyes shine brightly in the circles of the readings. He is one of the few who can understand any sanskrit text. In fact, it took him about 25 years of study. […] The teacher speaks shyly and smiles" [4, p. 207].

Mahatma Gandhi, a figure who appears in the works: *India*, *Biblioteca Maharajahului* (part II, *Reportagii*) and *Șantier. Roman indirect,* is an anti-colonial nationalist who has spread resistance to the English colonialists through non-violence. During this revolution, the romanian was in India and wrote in his notebook everything he saw, heard about this event. In fact, most hindus considered Mahatma Gandhi a great man like Christ.

In *Biblioteca Maharajahului* (part II, *Reportagii*) the narrator describes the first moments when he meets this Indian warrior. He first saw the character on march 25 at his trial. Mahatma Gandhi was accused of inciting the burning of english clothes in a park. The narrator had an unstoppable curiosity: „I went to see and hear him" [4, p. 234]. The first sight and impression leaves him speechless: „a sunburned little man makes his place, blacker in the white robe that covers only half of his chest. Barefoot, with sandals, bare head. His face is tortured and streaked; small eyes, with melted lead luster, in frightening dark circles concealed by wide spectacles: the cheekbones of the earth's cheeks, the mouth clenched in an agony of youth forever lost; sharp shoulders; he is old, old and exhausted" [4, p. 235]. The rush there prevents the narrator from hearing all character's words: „as he speaks, I look at him. It seems different, because he speaks and because he is far away". The moment Mahatma Gandhi stops talking, then sits silently, the narrator is overwhelmed by a strange, belated emotion: „His eyes now look so far that if I had not known him, I would have been sure that he was blind. They looked like the eyes of a mummified, fixed, metallic corpse" [4, p. 235]. The romanian wanted to interview Mahatma, but he failed, because Mahatma did not

give any interview. This is the third time his attempts and letters of recommendation have been in vain, as they all stop at his private secretary. The romanian proved that he is ready for anything to meet and talk to this fighter, even to follow him to Allahabad, where the temperature is 100 Fahrenheit. Even the indian writer, Devi Maitreyi presents Mircea very eager to see Mahatma Gandhi: „Mircea has decided that he must go and see the Revolution. The next morning, he slipped out of the house. The day was passing, but we had no sign of him. My mother was extremely worried. She felt the responsibility of caring for someone else's child, and that weighed heavily on her", to which she added the following statement: „this boy is going wild […] naughty child of Europe" [1, p. 44].

Rabindranath Tagore (Rabbi Thakur, or Rabbi-babu as the indians called him, especially Maitreyi), the renowned poet and pedagogue of this spiritual continent, is an image of indian education. The character appears with the name of Rabindranath Tagore in the works of Mircea Eliade, for example, *Șantier. Roman indirect*, *India* and *Maitreyi*. As the headmaster of Shantiniketan, he implemented reforms to make school different from the others, especially the european ones. The narrator presents the portrait through positive images that he was born in the heart of Bengal the whole land belonged to their family. Being a nation of princes, and having the possibility, he fulfilled his dream from his youth: „to raise schools that do not torment children and to make a work of culture that does not disturb the serenity of the park" [2, p. 147]. The narrator enthusiastically describes the moment when Tagore tells him for what purpose he founded this school: „he wanted to replace the pedagogy of the discipline with the pedagogy of freedom and personal initiative; he wanted to make the school years happy, instead of the dark and painful years of the other children: knowing that work is a joy, and not a cursed punishment to man, he tried the bravest reforms to make education a game and teaching a voluptuousness" [2, p. 147]. What the westerner noticed is that this school principal loves his children very much, he invented two alphabets for bengali children, in short verses and illustrated in woodcuts by his own hand. From the discussions with this great reformer of education, the romanian falls in love with the people, who want to change this subcontinent for the better.

Maitreyi, the author, talks a lot about the poet Tagore, because she considered him a „saint" and she loved his poetry very much. In the novel *Maitreyi*, the character appears more as a „rival" of the main character, because his name was uttered on each occasion by the heroine. From the work of the indian writer we deduce that the relationship between Maitreyi and the poet was more than a poet-poet, their relationship becomes familiar, because by the end of his life, in addition to dedicating entire volumes of poetry, he came with wise advice of the rank of a protector. In fact, he replaced Maitreyi's father. The writer presents Tagore as a man who lived a simple life, but loved to decorate the house. His living room: „arranged in a purely indian style, the couch and sofas were low, very unusual for the 1930s, and the pillows were made of a fine japanese fabric. Rabbi Thakur spent a lot of time decorating the house. Among the indians he was a master in this regard; but in what respect he was not a master?" [1, p.26]. Through these characters, imagothemes, we consider three fundamental themes of India, which fascinated and impressed the western author. Firstly, indian philosophy, represented by the figure of the philosopher Surendranath Dasgupta, secondly, Rabindranath Tagore, which represents the image of reformed education/ pedagogy in India, and Mahatma Gandhi's symbol-theme represents indian consciousness, the fight against oppressors, but a honest, fair, clean struggle through non-violence.

The foreigner, in the way he dresses, is different from the westerner in all respects. The otherness in this case is not reduced to an enemy, slave or one who speaks the language of birds. Otherness takes on the proportions of an exotic, beautiful foreignness in places. The dress of indians, especially indian women, is different from what the westerner used to be. In *India* we find a series of portraits of foreigners from different regions of the indian

subcontinent. Men from Jaipur are: „with camel shawls on their shoulders and proud as citizens of a free state, without english, ruled by a maharajah; women, with heavy ankles of black silver bracelets, with a long, aryan profile, with bare ears under their disheveled hairstyles and huge, huge earrings, hitting their cheeks as they walked. The poorer they are, the more elegant their gait, for the suit is getting closer and closer to nudity, until it reaches, on the roads from the edge of the fortress, with bare breasts and a strip of cherry cloth around the thighs" [2, p. 56]. Women in the Himalayan neighborhood wear heavy bracelets and large earrings. These women: „acquire the minor proportions of the mediterranean. The movements are faster. The suit is not beautiful, but it has an indescribable air, amplified by heavy gold bracelets, fine jewelry, earrings as big as a plate, golden wings fixed on the nostrils, when a woman laughs, the whites of her teeth under the gold of ornaments give them a strange sensation, as if an idol had suddenly arisen. The more I look at asian iconic statues and images, the less grotesque, intimate the feminine adornments and garments seem to me" [2, p. 79].

A whole host of women, encountered in his little travels on the indian subcontinent, depict the ineffable and exotic world of the Orient. Their exotic image contrasts sharply with that of european women: „lots of women - beauties from Sind with silk pajamas and white veils; or from Kathiavar, with grinning cheeks and a velvet chest in silver embroidery; or from central India, small, sunburned, with heavy gold bracelets around the arms and silver bracelets, padlocks around the ankles; or women from Bengal, with the same honeyed smile, half hidden by the shadow of the veil, with blue jumps over their hair, intoxicated by the incense scent of oils and essences. Groups […] accompanied by handsome, tall, curious, and ill-bred men" [2, p. 107]

In *Reportagii,* indian women are not with the too broad shoulders of egyptian statues, nor with the too thick hips of greek statues, and are not like the tall, slender-legged nordics: „indian beauty is specific and balanced, and strength does not drive away grace. You can admire it everywhere on the streets" [4, p. 223]. Indian women, caught on the streets of Calcutta, give the westerner a disgusting sensation, because they are either too thin or too fat. It is the fault of the habit that only „old women whose nakedness is disgusting and children under 6 years old go out on the street" [4, p. 223]. The picture contrasts with the overall picture of the indian woman, because „until almost forty years old, the indian woman still looks like a virgin. The shapes, in the thin Bengal veil, acquire a hardness and freshness of sixteen years. Unlike those in the South, where the Dravidian element predominates, in Bengal the profile of women has an indefinite nobility. It would be said that they are all princesses" [4, pp. 223-224].

As for the indian family, the author observes that everyone has their role: the woman (mother) is gentle and submissive, the father always makes all the crucial decisions, therefore he is considered the master of the house, and the girls, having reached the age of marriage, must respect the initiatory scenarios of tradition, and when they deviate from them, they are severely punished. The westerner believes that the indians are driven by a deep-rooted debt even in the most cultured strata of Calcutta.

The **anglo-indians** are a special community in India, painted by Eliade. These people belong to the british and french, namely european communities by name, religion, culture, education and society, but with the color of indian skin. This complex of mixed origin overshadowed their existence and made them despised by the native population. This complex later proved to be more of an obsession of theirs than a purely historical truth.

However, Eliade presents them in grotesque, caricatured nuances. They love parties very much, they drink and they are not a homogeneous group. The anglo-indian community includes the whole Perris family (Mrs. Perris, Mr. Perris and their six children: Geurtie, Norinne, Verna, Willy, Lawrie); Christopher George Frank (Harold), Isaac, Gerald, Clara,

Huber brothers, Joi, but also others without names, such as: the tea grower from Lebong, the doctor met on the train to Darjeeling, the doctor from Nagpur, father T. from Kurseong, Lieutenant Potter, the head of the local camp, the portuguese from Goa etc.
The Perris family, a family of anglo-indians, bourgeois, have a rather modest income. Mrs. Gwen Perris has a creole physiognomy, a plump face. She is the prototype of three literary characters - Mrs. Axon (*Isabel și apele Diavolului*), Mrs. Ribeiro and Mrs. P. (*Șantier*). Her children became literary figures in Eliade's work. For example, sons Willy and Lawrie completed the character Tom in the *Isabel și apele Diavolului*'s novel, but they also meet in *Șantier*; and the daughters Norine and Geurtie, teenagers aged 13 and 16 and mysterious like all the daughters of the Ganges, also enter the character system of *Isabel și apele Diavolului*'s novel, the first being the prototype of Isabel, and the second of Lilian. In the novel *Maitreyi* they appear with their own names, and in *Șantier* with the names of Hellen and Iris. Mr. Perris in *India* is an engineer who oversaw the repair of telephone wires and as a freemason, instead in *Șantier* he regains his name. Their portraits are the same in almost all of Eliade's works, in some contexts, only the name being different and they do not enjoy a positive image, because the painting depicts a world that suffered the most because of the complex of racial origin.
The anglo-indian woman (Catherine, Clara, Mrs. Perris' daughters, etc.) is portrayed in an amalgam of negative meanings, in which beauty is intertwined with inappropriate behavior. Catherine „was very beautiful; english woman with black hair, uneducated and slightly ill-bred, with a big mouth, wildly split and even more wild purple". The boys around her always said: „the Prince of Wales taught this girl to kiss" [2, p. 281]. She had some strange boyish habits when she was a dancer, she repeated almost naked, and she wasn't embarrassed even when strangers came in. Even Mrs. Perris (also of anglo-indian descent) teased her constantly: „Cathy, Cathy, you are a sailor's daughter, not a pastor!" [2, p. 281]. And Helen, Mrs. Perris' daughter, „was as brown as a creole and suffered greatly for this earthly beauty, and she, like all anglo-indians, had the superstition of white, «english» skin. She spent her savings on creams and powders, trying in vain to look like a european. She was beautiful and cold" [2, pp. 273-274].
Another anglo-indian character is Harold Carr from *Maitreyi*. His full name is Christopher George Frank (1898-1946), who led a colonial lifestyle with various pleasures. In the *Șantier* he appears with the name of Franck and which is further from the prototype of the character he represents. The vocabulary of this character is extremely motley, calling the natives in ugly words: „black", „raw black", and the women „dirty", „disgusting", „that there is nothing to do, no love" with them, etc.
Abadie and Vairat are two french eurasians, friends of the narrator with whom he shares the room at Mrs. Perris' boarding house. These characters appear in *Șantier*, but also in the novel *Maitreyi*. Abbey owned land, and Vairat journalist, „a rather mediocre journalist, by the way; he gave me to read some really embarrassing impressions from the jungle of the Anam; and an interview with Gandhi - whom he had seen a few days before the New Year - proved that he did not know how to talk to even the most picturesque men" [5, p. 256]. The portrait of Abadie does not enjoy a positive image from the narrator either: „he is an uneducated person. He doesn't read anything, and he doesn't even know what egyptology means" [5, p. 256]. In the novel *Maitreyi*, Lucien Metz (Vairat) intended to write a travel book, but it is not known if he finished it in the end. These two young people pay a visit, as journalists, to professor Dasgupta (in the novel Narenda Sen). From the narrator's presentations it is understood that these characters also liked entertainment, despising the natives just like all other anglo-indians. Even when they ran out of money, they borrowed from anyone just to keep their party going.

Painting these characters, Eliade harshly criticizes the racial prejudices of the anglo-indians. The romanian is aware of their contempt for the native indians, for their unrecognized ancestors, highlighting the discrepancy between „ethnic inferiority" and what is considered „pure caste".

Minorities and marginalized in the East. The category of indian marginals includes beggars and lepers, who did not leave the westerner indifferent. These categories of marginal are part of the category of the character *queer*, who also comes to the attention of imagology. He also captures the profiles of hermits, ascetics, brahmins, students, dancers, sandals and others.

The picture of the beggars depicts a world as miserable as it is disgusting to those who come from afar. They are those people afflicted by fate, who are either sick and abandoned by their families, or are poor attached to the earth and live tomorrow: „they are beggars with twisted bones, with twisted flesh, black; or with open, awful wounds; with a face devastated by boils or syphilis; with leprosy silver cheeks; with his hands like bags of flesh tied in strings; with peeled eyelids, without eyebrows, with a red nose, with strings of purulent cartilage instead of teeth and dirty gums instead of lips" [4, p. 223]. The sight shook the westerner terribly.

The narrator completes this gloomy picture of beggars with lepers, an untreated disease in India at that time. Lepers present the model of a society of the excluded, partially justified by disease, but whose attributes of foreignness /strangeness have been strongly amplified in the romanian mind. The diarist highlights their ability to isolate and amplify the differences loaded with meanings. The condition of this excluded/ marginal gives the imaginary in general an allegory of sin and the image of a divine punishment. The lepers „with their accentuated leonine profiles, with their fingersless hands, silver shell abutments. Some, at the beginning of the ordeal, freshly thrown by their families, still wear the garments of their first life. You recognize youth in women with dusty hair, with eyes still alive" [2, p. 134]. The narrator calls this disease the „silver princess", who swallows first the fingers, then the sole, then the nose, the elbows, the mouth. What worries the narrator is the fact that the lepers are not allowed to beg anywhere, they are chased and booed by the dogs, until they find a place occupied by other lepers and then they start to find it. Their crowd gathers year after year, and though many die or kill themselves in the jungle, their numbers increase, their pain deepening as a punishment in Apocalypse. An abandoned house in the mountains, where they sleep, is their shelter: „some on crutches, others crawling, dirty, because they are not allowed to wash in running water, and the lakes have dried up". The narrator presents a world in which the health service is powerless, because no one has learned how to cure leprosy.

It is indisputable that Eliade makes an effort to integrate the marginal in a peripheral world, with the aim of reducing the devaluing connotations of the Other. The diarist presents the portrait of a world unknown to westerners, so he considers that his mission is to reveal this exotic space in which the mythical and the existential are together in a „monstrous conjugality". Sometimes there are mournful rumors, feminine and pathetic meows: „stingy litany, liturgically prolonged nasals", heartbreaking rumors, in which you hear the begging and pain of poor people: „Maharajah, Maharajah!". A convoy of rags with crutches and many wounds on their bodies: „you stop in amazement at the sun, and those inhuman beings surround you, beg you, harass you with rosaries and cry. You don't guess their fate from the beginning, because they cover their wounds with rags or discards. But if they see you resisting, they begin to show their wounds, tempting your humanity and disgust. Nightmare wounds, pink-white, silver, glittering in the sun - and around you the dry, desolate, deserted valley" [2, p. 134].

The gloomy picture of these afflicted by fate continues to unsettle the westerner: „they received food hungry and bestial, in shards or papers, in banana leaves or in rusty plates. They were merciful and dragged along the side of the road. Their shadows played hideously on the beach of light. They ate hungry, they ate, like all indians, with their fingers - what was

left of their fingers" [2, p. 136]. The westerner harshly criticizes the indian authorities, which do not allocate funds for such a category of people who are plagued by fate. He criticizes the rich who give large sums of money for the construction of monasteries (ashrams), temples, or for the maintenance of the six million saddhus (monks in orange robes) of India, being indifferent to the pain of ordinary people. A doctor named Dr. Hari Singh, who had just returned from his studies in London, did not return home, but stopped to help these victims, which cost him his life.

The Students represent a minority that is described in a specific way. They are extremely motley, because they are dressed according to their specific dress of the region they belonged to. So the university square looks like a theater stage: „students from Burma with their specific costumes, a kind of colorful skirt and a short chest, adorned and worked in thread. They were students from Rangoon, in the same suit and tall hats with velvet bottoms. They were students from Bengal wrapped in the irritation of many white veils, barefoot, rarely with sandals. They were students from Bombay, with bright veils and silver bracelets. They were the ones in Nagpur, tall and dark. There were a few on the Afghan border, with silk shawls and braided tails. They were the ones from the South, […] with empty arms, with pink veils on their heads. […] The Burmese ones were particularly eye-catching. They looked like teenagers, with round faces and a smile inherited from the Mongols. The mixture of whites and yellows had given them an uninterrupted charm. The eyes did not have the monstrous cut of the Far East - and yet they were skewed, like luxury dolls. Their bodies were almost improbable; slender, nervous, long, with statue's knees. The only sin: male breast, contrasting violently with young women in Siam, whose chest definitively illustrates asian fertility" [4, p. 210].

Another minority in India ─ *monks* ─ is represented by Mircea Eliade. His writings contain portraits of hermits, ascetics, brahmins etc. Hermits are faithful people who live in the Swarga-Ashram, wear orange robes and are very different from the community of western monks. The hermit: „eats with his fingers, like any indian, without speaking, no longer using his right hand, for food is an offering to the gods of the body, and the meal is rather a ritual. His left hand rests on the ground, and is considered a serious rudeness throughout India if a guest touches something with his left hand during a meal. The rest of the food is thrown away or given to the cows; no one can touch a food scrap. When the meal is over, the hermits go down to the beach and wash their face, mouth and hands" [2, pp. 120-121]. They consider the daily bath indispensable. Most take two full baths every day, before and after meals, wash their hands and face carefully, and after each impure act of any kind, repeat the morning ablutions. What the author finds funny about them is the fact that the hermits exaggerate in places, especially when they bathe and change their clothes after each visit and only accept to eat with men of the same caste. They are faithful, they feel perfect freedom, everyone can do what they want, they pray when they like and respect everyone's beliefs. What the traveler observes is that these monks in the east do not have the ambition of westerners that they alone have found the true God and everyone else is a heretic and is not trying to convert others to their religion. They meditate, they do not necessarily read much, but they practice and update the spirituality revealed in those books: „they always remain locked in their boxes, praying; but prayer is not always devout, it is not religious in the christian sense of the term, but rather a spiritual exercise of inner purification and metaphysical athleticism. Of course, not everyone is a philosopher, but most of them think with their own means" [2, pp. 122-123].

The narrator depicts *the ascetic*, the hermit who usually lives alone, leading an austere and secluded life. The ascetic that the romanian encounters: „he was young, pale with innumerable restraints, weakened by the heat that heated the cave and confused by the light. Completely naked, with tight locks on his head, he came to the mouth of the cave to see us.

[…] He speaks faintly with his eyes withered by the darkness. He marvels that somebody come from afar, but refuses a philosophical discussion. Either because he considered me a mlecchа (barbarian), or because he was tired of speaking" [2, p. 127].
Eliade talks about *Brahmins* in his study of the history of religions. They have an ancient history in India, they are said to have come to the city of Ceylon since sixth century BC, and are part of the four castes of India, being the first to be believed to have come out of Brahma's head. The category of Brahmins includes both monks and priests who are members of this caste. Through their pilgrimages and travels to distant lands, they contributed greatly to the religious and cultural unification of India. They are also called „missionaries" by the narrator. S. Dasgupta's family is part of the brahmin caste. Dasgupta's wife is a perfect wife for the indian man, a good and understanding mother for her children, a being full of humanity and generosity for her relatives, and a doctor of all the souls around her. Another example of a brahman is the venerable Ramchandra Gangadhar, but who is far from the ideal prototype of the brahman: „he sits for a good part of the day on a mat in the first room of his house, his chest and belly bare, with a chain around his neck. With his face anointed with ashes and sacred juices. He stands in the same well-known position of the indian statues. Either in sanskrit or in dialect talks to him visitors" [2, p. 21].
Interesting and strange are the „wild" tribes, completely different from westerners. The profile of the tribes is outlined: *zakka khel* and *kuki khel*, which the romanian met around Peshwar. Their profile depicts the strange of a beautiful sharpness, desolate, cursed, which descended from the mountains of Afghanistan, from the peak of Tartarus: „I would like to see these people; people fleeing twenty miles with their chests torn by bullets so they can die on their land, on their rocks" [2, p. 144]. And the jungle savages who switched to hinduism are described in gloomy colors: „a woman in rags grinds barley for cakes. Men sew threadbare. But the sadness is overwhelming. They can hardly catch fish in these waters infected by dolphins and crocodiles - and when they catch it, they have no one to sell it to. Villages are not nearby, and by Sahibgange the fish would spoil. They are glad to see us twice: that we will kill the crocodiles and that we will buy them fish" [4, p. 68].
Another picture of the strange and savages is outlined by *sandals*, which the romanian narrator also encounters in the jungle and about which he finds out wild and disgusting things: „it does not surprise me that they also eats crocodile meat" [2, p. 72]. The narrator goes on to explain their occupation: they catch a crocodile cub, which they raise with frogs and snakes, until it is big enough to be cut usefully. But they don't kill him, because they have nothing to do with so much meat. And they can't keep it, because they don't have ice. And then they do a simple thing: every day, cut a piece of tail from the crocodile, which was tied with a kind of chain. The crocodile struggles, bleeds, but does not die. The next day, another piece is cut, the third day another; then left for a few days, until the wound heals [2, p. 72].
Another minority, *the dancers*, have another strangeness of the Orient, which could amaze westerners as well. They are beings of a special caste, with a special culture and politeness. They can speak fluent english, they can play many instruments, they can appreciate an old cloth, an art object, and they know best how to behave with every class of people. They have a boss who decides what to dance for foreigners and this for how much each can pay. The price is high, it can reach up to 100 rupees (seven thousand lei) for three hours of music and dance, with four pairs of dancers. Due to the fact that: „it only takes them a few years learning politeness and polite walking. So the owner does not receive anyone to see them dancing" [2, p. 59].
The narrator presents a picture of minorities and marginalized people in the East, not exactly in positive images. They offered the west a panorama in which various problems facing the continent were highlighted. Eliade's literature on the Orient offers the reader the broadest picture of an unknown, ineffable world, especially for westerners. From this amalgam of

hetero-images about the Stranger, we discover both positive and negative imagotypes. The positive ones refer to the status of the stranger, of „proud man", „faithful", „hardworking" and „decent". And the negative ones refer mostly to the nature of the stranger, the way he looks and behaves in some situations: „black", „strange", „barbaric", „primitive", „dirty" and so on.

BIBLIOGRAPHY

DEVI, Maitreyi. *Dragostea nu moare*. București: Amaltea, 2017, 256 p. ISBN: 973-98167-3-8

ELIADE, Mircea. *India*. În: *India. Biblioteca Maharajahului. Șantier*. București: Humanitas, 2008, 445 p., pp. 9-172. ISBN : 978-973-50-2006-4

ELIADE, Mircea. *Maitreyi*. Chișinău: Pro Libra, 2016, 192 p. ISBN: 978-9975-99359-3

ELIADE, Mircea. *Reportagii*. În: *India. Biblioteca Maharajahului. Șantier*. București: Humanitas, 2008, 445 p., pp. 198-236. ISBN : 978-973-50-2006-4

ELIADE, Mircea. *Șantier. Roman Indirect*. În: *India. Biblioteca Maharajahului. Șantier*. București: Humanitas, 2008, 445 p., pp. 247-421. ISBN: 978-973-50-2006-4

IOVU, Elisaveta. The Image of the Other as a stady object of imagology. În: *Identity and Dialogue in the Era of Globalization*. Târgu-Mureş: Arhipelag XXI Press, nr. 6, 2019, pp. 610-617. ISBN: 978-606-8624-19-8

IOVU, Elisaveta. Imagologia, o direcție nouă de cercetare în studiul literaturii. În: *Revistă de știință, inovare, cultură și artă „Akademos"*. Nr. 1(52), 2019, pp. 104-108, ISSN 1857-0461, E-SSN 2587-3687.

INTERWAR CULTURAL PARADOXES

Nicoleta Sălcudeanu
Researcher, "Gheorghe Şincai" Institute of the Romanian Academy, Târgu Mureş

Abstract: The cleavage established in the Romanian culture between the traditionalist and the modernist current is only apparent. In fact, the Romanian cultural universe of ideas represents a nutshell sequence of the current circulation of European ideas with, of course, its specific cultural determinations, but also the geographical or regional ones. I intend to follow these predispositions and interwar cultural situations, with emphasis on the specifics of Transylvania, but in the broader context of Romanian culture, manifested in the literary press of the time, but also in the creation itself. I will focus mainly on the anti-modern aspects of the debate of ideas, trying to detect the (apparently paradoxical) modernist elements in their content.

Keywords: Romanian culture, Transylvania, interwar, literary press, literature.

The interwar literary press, including the Transylvanian one, inevitably became part of the wider universe of the history of ideas, therefore, with a diachronic focus on the respective historical moment, we must take into account the ideological atmosphere of the time. It is known that, in the interwar period, the ethnic and the religious element acquired an accentuated importance in the ideological debate. These aspects came as a natural consequence of the historical events bracketed between the milestones of the First World War and the one to follow, and represented, including in terms of events, attempts to redefine, nuance and validate, both the ethnically aspect and the religious one For a broader and more balanced picture of the movement of ideas between the two world wars, Professor Keith Hitchins' laudable initiative (an older project of his) to put together an anthology containing the most significant texts on ideas and ideologies in interwar Romania is of overwhelming importance, through the selection of texts.[1] Even if the author of the anthology, Erwin Kessler, is the one who endorses the architecture of the work, it is obvious that the whole construction is carefully supervised by the American professor, a fine connoisseur of the period, therefore the entire content of the anthology subsumes his life experience.

Following the ideational configuration of the period, the anthology divides the texts into four sections, and the division is significant in itself: The first is entitled "Romania belongs to the East", the second "Romania belongs to the West", and the third, "Romania is Herself ". The anthologized texts are the most significant for shaping the debate of ideas of the period and belong first of all, to the most important actors of the intellectual battle. In the first section, that of the anti-rationalists, we find Nichifor Crainic, Nae Ionescu, A. C. Cuza, Mircea Eliade, Dumitru Stăniloaie and others; in the section of rationalists we find H. Sanielevici, E. Lovinescu, Mihai Ralea, Ştefan Zeletin, Camil Petrescu etc. The third section includes Nicolae Iorga, Lucian Blaga, Constantin Rădulescu-Motru, Emil Cioran, Dimitrie Gusti, Armand Călinescu, Mihail Manoilescu, Mircea Vulcănescu. Finally, the fourth section ("United Romania Divided") makes the division once more more subtle, that's why we left it

1 *Identity and Destiny: Ideas and Ideology in Interwar Romania* , revista Plural, (29: 1 2007), Culture & Civilization, The Romanian Cultural Institute, Bucureşti.

at the end, and here we meet Dumitru Drăghincescu, Vasile Pârvan, Virgil Madgearu, Mircea Eliade (again), Șerban Cioculescu, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Vasile Băncilă, Petre Pandrea, Petre Țuțea. As can be seen, by simple categorization, the ideological coloration appears much more nuanced and fluid than the Manichean situation usually encountered. Therefore, a re-examination in contrast to the cliché situation, which unduly obscures the image in its entirety, can provide a fresher and closer to the truth perspective of the extremely fluid and intertwined movements of ideas.

In the preface of the paper, Erwin Kessler makes a quick review of the ideational predispositions of the time, outlining the broader context of events. Thus, he observes, in the Romanian cultural subconscious, the period between wars still appears, after so many exegesis, as a secret paradisiacal garden (hortus conclusus - he says) of intellectual flowering. Major cultural achievements and fundamental social debates occupied the several decades between the first and second world wars, in the context of the widest frontiers that Romania could know, and in the conditions of a fulminant economic evolution. Often idealized and mummified or outright mystified, sometimes deconstructed and demystified, the period still arouses major interest - being perceived as an astral moment in Romanian history - and provokes new and new investigations, as well as heated debates. The anthology investigates the main lines of debate regarding the ethnic substance of Romanianism in shaping the identity as a people, the historical destiny of Romania, starting from these particularities and also the concrete circumstances, in Europe and worldwide, that followed the first global confrontation (1914-1918). The formation of Central European nation-states from the multi-ethnic European imperial ruins based on the self-deterministic principles proclaimed by President Wilson, as well as the Paris Peace Conference, Kessler points out, prepared the political conditions and ideological configuration for the predominant discourse. destiny and national identity, in the 1920s and 1930s, not only in Romania, but throughout Europe. Self-determination itself could be defined as the right (but also somehow) the obligation of the population with the same ethnic identity to assume a common destiny, within the same national state.

Significantly, immediately after the war, the main public debate focused on the spiritual life of the Romanian people, their ethnic and religious profile, economic and social rebuilding occupying a second place. It is not surprising if we consider that, in the post-imperial ethnic configuration, Romania inherits massive ethnic groups, and imminent conflicts seem to smolder. Against this climatic background, in the conference held in Cluj (Ideas and historical forms), Vasile Pârvan insists on the idea of nation, considering it a biological-political fact, the self-consciousness of an independent organism, fighting for coexistence with similar organisms. The struggle between national cultures is represented as a clash between ideologies foreign to the nation and its creative native instinct. National aspirations, great impulses, are portrayed as a reflection of an atavism of identity. Pârvan's ideas will seduce the generations of intellectuals that will follow (Mircea Eliade et al.), And their commitment to a vitalist anti-rationalism stems from the huge distrust of positivism, rationalism, Cartesianism or, economically, industrialization, financial development -banking which, however, instead of preventing an extremely bloody war, in the opinion of this current of thought, made it possible.

If we weigh the fact that, after the war, Romania was deeply indebted to foreign companies, especially American ones, the huge reservoir of frustration is not hard to imagine. From today's perspective, these ideas seem and are totalitarian, rebarbative, undemocratic. But as we cannot judge the past history with the set of values of nowadays, which we have reached in time, we must put in context the frustrations and searches of a generation of intellectuals who gave the ideological profile of Romania between wars, a generation that really lived

those wars and those wars, even from the perspective of today, represent the quintessence of irrationality, they are actually embodied irrationality.
The general picture is evoked by all literary historians engaged in researching the most prolific and most advanced period in the history of Romanian culture. "Two wars, not too long apart, fatally create a distinct epoch in the history of any literature; social earthquakes occur in such cases too strong not to cause at least an appreciable change in the framework of the spiritual life. It is a fact that is immediately felt in our country, after the end of the First World War. It had brutally interrupted any writing work for several years; no more books had been printed; magazines had ceased to appear; "Sămănătorul" had died; the building of "Viața Românească" had been set on fire on the occasion of the demonstrations of 1916, the circles had dissipated. During these years, a large part of the writers who had played the main roles in the pre-war literary movement had also died: Șt. O. Iosif, in 1913; Cosbuc, in 1918; Vlahuță, in 1919; Macedonski, in 1920. Others, like Iorga, Goga or Stere, becoming politicians, will move away, after the war, from literature; the former "directors of conscience" leave the scene and among them only Ibrăileanu will keep some of his old authority.
The decisive word in the literary movement begins to be said by other writers, little or not known until then: E. Lovinescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, F. Aderca, Cezar Petrescu, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Ion Pillat, Tudor Vianu, Ion Barbu, Mihai Ralea, G. Călinescu, Ion Vinea. They will found publications and groups, they will support the resounding controversies of the time, becoming exponents of the main ideological orientations.
The fact that the ideal dream of national unity had been fulfilled and the artificial barriers between the Romanians in the subjugated provinces had been removed is also of overwhelming importance not only politically, but also culturally. The number of notable writing talents is increasing significantly; contacts with other literatures are expanding. A large part of the Transylvanian and Bucovina intellectuals knew the German language and was trained in its area of spiritual irradiation. The energies of the whole nation with their own color are now starting to circulate freely through the whole body of Romanian culture. In general, after the war, the country was expanding and gaining attention, and literature showed a tendency to overcome a somewhat provincial spirit, which once held back too bold initiatives. Our culture is increasingly looking for universal plans for assertion. The accentuated preoccupation for "Europeanism" and at the same time for the recovery and redeeming of the national originality derives from this tendency and it imprints its own note on the interwar spiritual life."[2]
The literary creation, expressed through the guidelines drawn by the cultural press, but also its actual manifestation in the work, was largely subsumed, to the same existential commands. But at the same time the Procustian limits drawn, on the one hand, by the dominant ideologies of the time, on the other hand simply by propaganda. We believe that only intrinsic literary value can make a difference.
However, the ideological landscape of the time cannot be evaluated Manichean, on contrasts, only between traditionalism and modernism, between ethnic and religious, between pro-Westernism and anti-Westernism. The touches, in the case of literature, are much more fluid, the outline more uncertain, and the nuances so complex that multiple, syncretic ideological manifestations can be identified, from the darkest nihilism, to the most advanced vitalism. In this regard, as in historical research, there are no good or bad ideologies insofar as you cannot judge past times in terms of present principles. Like the historian, the literary historian

2 Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Editura Minerva, București, 1972, pp. 11-12.

ascertains, records, classifies, but possesses an additional instrument, which the historian himself cannot afford: the value judgment that is based on the value of the work itself.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi modernitatea*, Editura Univers, București, 1999.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Editura Minerva, București, 1972.
Dumitru Drăghicescu, Înțelesul jertfei pentru patrie, București, Librăria L. Alcalay, 1916.

Ethnicity and Religion in Central and Eastern Europe, Cluj University Press, 1995.
Identity and Destiny: Ideas and Ideology in Interwar Romania , revista Plural, (29: 1 2007), Culture & Civilization, The Romanian Cultural Institute, București.
Jünger, Ernst, *Heliopolis. Retrospectiva unui oraș*, traducere Ingrid-Irina Macarie, Edotura Rosmarin, București, 1998.
Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.
Ornea, Zigu, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.
Ornea, Zigu, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu,București, 1980.
Ungureanu, Cornel, *Mittereuropa periferiilor*, Editura Polirom, 2002.

TH E RED-HAIRED WOMAN (2017) BY ORHAN PAMUK – A PIECE OF HISTORIOGRAPHIC METAFICTION

Cristina Chifane and Liviu-Augustin Chifane
PhD, Independent Scholar, PhD, Independent Scholar

Abstract: With exquisite deftness, Orhan Pamuk interweaves the concepts of fiction and history in his brilliant novel The Red-Haired Woman, originally published in Turkish in 2016 and translated into English one year later. This article aims at identifying and analyzing those features that support the integration of the novel into the category of historiographic metafiction. To this purpose, we shall mainly focus on the use of various narrative strategies and the role of the reader. Since the novelist skillfully rewrites the Greek legend of King Oedipus and the Iranian story of Rostam and his son Sohrab, our intention is also to draw a parallel between the two myths and to highlight their function and meaning at the level of the literary text. Last but not least, the in-depth analysis of both the narrative form and the thematic content of the novel will hopefully shed some light on the pluralist theory of historical truth.

Keywords: historiographic metafiction, self-conscious narration, framing devices, historical truth, rewriting.

Introduction

Due to their self-reflexive nature and a complex postmodernism game of defragmentation and trespassing of the ontological levels of the text, historiographic metafiction novels "both install and then blur the line between fiction and history." (Hutcheon 2005: 113) In 2016, Pamuk publishes *The Red-Haired Woman*, a historiographic metafiction novel in which he plays with the reader's expectations and uses different narrative strategies in order to highlight the elusive nature of historical truth.

The novel relies on distinct narrative voices which reveal different facets of the same story and support the claim that "history and fiction are both grounded in narrative." (Heilman 2007: 4) In the predominantly patriarchal world described in the book, a woman's voice subversively questions the official narratives of history. Through this strategy, Pamuk achieves the fundamental desideratum of historiographic metafiction: "By questioning dominant discourse, modern historiography undermines history's unconvincing claim of objective representation and enables the construction of alternative narratives. The indeterminacy which alternative or multiple histories represent help to create the site upon which the cross-pollination between history and fiction (historiographic metafiction) occurs." (Pomeroy 2001: 18) In a society where women's voices are silenced, and women's behavior is heavily under male scrutiny, for a woman to be able to tell her story is extremely difficult, if not impossible. By contrasting a male narrative with a female alternative narrative, Pamuk asks us to do precisely what historiographic metafiction aims at accomplishing: "[…] to consider our relation to history." (Nicol 2009: 104)

The following pages comparatively examine the contrasting male and female narratives with the aim of exposing the various levels of illusion shaping the so-called objective representation of reality. Last but not least, the novel is also a rewriting of the Western myth of Oedipus and the Eastern myth of Rostam and his son, Sohrab. Our analysis focuses on the shaping power of the two myths which seem to control the characters' destinies. Whether or not the myths are merely used as a form of justification for the male protagonists' selfish or reckless behavior is open for further debate.

Metafictional Narrative Strategies

Orhan Pamuk builds the narrative structure of *The Red-Haired Woman* on the most important principle in historiographic metafiction: "[…] the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion." (Waugh 2003: 6) The title itself creates some false expectations as the first two parts of the novel are related by a male protagonist, who only tangentially refers to the red-haired woman of his youth. Furthermore, the narrative structure on the whole supports the idea of the novel's integration into the historiographic metafiction genre.

Written from the point of view of Cem Açelik, Part 1 mostly takes place in 1985, a few years after the 1980 military coup. With a leftist father who disappears from their lives, Cem and his mother are forced to move from Istanbul to Gebze to live with a maternal aunt and her husband. It is there that he meets Master Mahmut, an expert in the old art of well-digging. To make some money to continue his studies, Cem becomes Master Mahmut's apprentice and follows him to Öngören where Hayri Bey commissions them to find water and build a well. Although he starts seeing Master Mahmut as his father, things start falling apart when Cem falls in love with a red-haired woman, an actress of an itinerant theater company touring the Anatolian peninsula. The brief affair he has with Gülcihan, the red-haired woman, makes him feel so exhilarated that he becomes careless and accidentally drops Master Mahmut in the well. Afraid of the consequences, he runs away and leaves Master Mahmut in the well, thinking he has probably died.

Part 2 of the novel covers almost 30 years of Cem's life. Ridden by guilt and remorse, he spends much time wondering about Master Mahmut's fate but never summons his courage to return to Öngören. In the meantime, he graduates from the faculty of engineering geology of Istanbul Technical University and gets married to Ayşe. While his business career advances, his personal life is affected by the absence of a child because he and Ayşe cannot have children. Instead, they found a joint company entitled Sohrab, and Cem turns into a successful contractor. Since he becomes a notorious public figure, Enver, his illegitimate son, is able to reach him and claim his rights. For the first time in many years, Cem returns to Öngören and sees Gülcihan again. Accompanied by Enver, he visits the well-digging site where a scuffle ensues, Enver kills him by accident and throws him in the well.

In contrast with the first two parts, Part 3 is related from the perspective of the red-haired woman who briefly rememorates the events while Enver is arrested and pending trial for murdering his father. Among the things she reveals to the readers is also that she was the one saving Master Mahmut from the well all those years ago. At her suggestion, Enver writes the story we have read in Parts 1 and 2 of the novel. Mother and son plan to use it to certify Enver's innocence with respect to the unfortunate accident leading to Cem's death.

As the brief summary of the plot clearly outlines, the novelist skillfully plays with both the narrative strategies and the reader's expectations. For Hutcheon, "[…] historiographic metafictions appear to privilege two modes of narration, both of which problematize the entire notion of subjectivity: multiple points of view […] or an overtly controlling narrator […]" (2005: 117) *The Red-Haired Woman* uniquely displays both modes of narration. Cem is the first-person controlling narrator of the vast bulk of the novel. He is a manipulative narrator who tries to lure the readers on his side and almost succeeds as long as we disregard the various clues about his unreliability. Part 3 of the novel reveals an entirely different facet of the story and involves the second narrative mode, which is based on multiple points of view. In Part 1, Cem claimed that he had looked for Gülcihan and the theatre troupe to help him rescue master Mahmut from the well, but they had already left town. In Part 3, the red-haired woman remembers seeing Cem heading for the train station in a hurry. Realizing something terrible must have happened, she goes to the well-digging site and manages to save master Mahmut's life. The discrepancy between the two alternative versions of the same story confirms our suspicions about the unreliability of the visibly inventing narrator in the first two parts of the novel.

The narrative strategy the novelist employs gets more complicated by additional revelations. Even if Cem repeatedly refers to his dream of writing a novel, it appears that Cem is the one writing the story and attributing to Cem the role of narrator/protagonist. Enver himself features as a character in his own story. The situation is a clear violation of ontological levels since he is both the author of the story and one of its characters. Besides, the whole story seems to belong more to the red-haired woman than to either Cem or his son. After all, she is the one acting like a historian by collecting pieces of evidence or talking to potential witnesses of the events like Ayşe. She even suggests that the picture on the cover should reproduce Dante Gabriel Rosetti's painting of a red-haired woman. Similarly, she influences the writing style: "Of course you know best how your novel should start, but I think it ought to be sincere and mythical at the same time, like the monologues I used to deliver at the end of our performances. It should be as credible as a true story and as familiar as a myth." (Pamuk 2017: 273) The intermingling of the concepts of author/narrator/character questions the notion of the novelist as God and puts forward new ways of seeing the world which involve "resisting grand narratives," "deconstruction," "playing with the text," and "rewriting history." (Butler 2002: 13-32)

Through the flaunting of the author's godlike role, the reader is deliberately disoriented: "Pamuk's work plays with the idea of the author through the shifting identity of the narrator of the story or stories." (Pittman 2012: 67) What emerges is a reader willing to embrace the pluralist theory of historical truth. The red-haired woman's version of the story "provides an alternative voice for the marginalized group which is inscribed into majority culture." (Pomeroy 2001: 21) From this perspective, the novel brings to the forefront the story of the peripheral and the marginalized: "Much feminist thought […] has in common with postmodernism that it attacks the legitimating metadiscourse used by males, designed to keep them in power, and it seeks an individual empowerment against this." (Butler 2002: 57) In Turkish patriarchal society, Gülcihan is a representative of a female pariah. She has an affair with Cem's father, who gets arrested and tortured for his political views. She is involved with a leftist group and gets married out of necessity. Later, she travels with a theater company as an itinerant actress, a profession deemed disreputable by the patriarchal system. To make things even worse, she has an affair with a teenager who is ten years younger than her and has a son out of wedlock. The society she lives in is not willing to listen to her side of the story. This is the reason why she chooses subversion and subtly implants the idea of writing the story into her son's head. Pamuk gives a voice to the red-haired woman and, at the same time, shows how women's voices have been silenced throughout history. The third part develops into a parody of the male discourses occupying the majority of the novel: "[…] women's narrations […] are simultaneously and explicitly set off against discursive representations of existing patriarchal conventions of narrative objectified textually in the form of literary parody." (Douglas 2002: 2) The red-haired woman's alternative narrative makes us reconsider Cem's actions and see through his elaborate attempts to hide his dehumanization under a thick mythological layer.

The Reader's Role

Historiographic metafiction challenges the reader to become so actively involved in the reading process that "his role changes from the more passive one of reader to that of the narrate […]" (Christensen 1981: 28) Decoding the often multilayered and disconcerting messages of a piece of historiographic metafiction is both a demanding and frustrating task for the reader/narratee. However, if the reader accepts the fact that everything is part of the narrative game, the entire experience becomes rewarding and thought-provoking. The opening paragraph in *The Red-Haired Woman* signals a violation of ontological levels that puts the reader on his guard with respect to the importance of his role throughout the entire story:

> I had wanted to be a writer. But after the events I am about to describe, I studied engineering geology and became a building contractor. Even so, readers shouldn't conclude from my telling the story now that it is over, that I've put it all behind me. The more I remember, the deeper I fall into it. Perhaps you, too, will follow, lured by the enigma of fathers and sons. (Pamuk 2017: 1)

A first-person unnamed narrator speaks of his intention to become a writer. In a violation of ontological levels, the narrator hints at his other role, that of author/writer. Since we are reading the story, we might rightfully assume that his ambition to become a writer has finally materialized. However, the narrator's following lines immediately thwart our initial assumption as he candidly mentions that he has chosen engineering geology as a life profession. The only logical inference would be that the narrator and the writer of the text are not the same. It is only in Part 3 at the end of the novel that the red-haired woman clarifies the authorship matter when she claims that the first two parts are written by her son, Enver, as a means of proving his innocence in his father's murder. In fact, the ending invites to a rereading of the text from a different perspective. What Pamuk succeeds in the opening paragraph is to awaken the reader's interest and make him willing to partake in the narrative game. In an "overt form of metanarration" (Macrae 2019: 19), the first-person narrator directly addresses readers toward the end of the paragraph. The explicit term of address ("you") creates intimacy and complicity between the narrator and the reader.

More than once throughout the novel, the first-person narrator makes sure the reader is fully engaged in the story. According to Hutcheon, this strategy is in tone with the metafictional prerequisite: "In metafiction […] the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation." (2013: 7) The use of such a strategy turns Pamuk's novel into "an overtly narcissistic text" which integrates the reader and teaches him "how to play literary music." (139) Hence, we are not surprised when the narrator feels the need to insert "a note to inquisitive souls reading this story in the future." (Pamuk 2017: 91) Step by step, the reader assumes a variety of other roles. Considering his interpretative power, the narrator is worried about the reader's potential analysis of the text: "Readers shouldn't imagine us as a couple of effete intellectuals who did nothing but watch art films and look at old manuscripts and paintings all day." (170) We are reminded here of what Hutcheon calls "the reader as a critic." (2013: 144) From the position of a critic, the reader has the opportunity to closely examine and comment upon the narrator's/protagonist's decisions and alternative version of historical truth.

The red-haired woman's account in Part 3 throws the reader into a world of uncertainty. Baffled, he learns that the story he has been reading was written by Enver, who was able to reconstruct the events by listening to his mother's recollections of his father and Ayşe's memories of Cem and their marriage. In a parody of the detective-story plot, Orhan Pamuk's novel keeps the reader in suspense about the identity of both the killer and the victim. The ending supposedly brings the triumph of justice and the restoration of order, but things are far more complicated in this case. On the one hand, Enver claims he acted in self-defense and killed Cem by mistake. On the other hand, newspapers and public opinion had already convicted Enver, accusing him and his mother of connivingly plotting Cem's murder in order to inherit his money. Under the circumstances, the reader is asked to act as "a judge" (Pomeroy 2001: 2019) and decide on a verdict: "The fruit of all those efforts is the text you are now holding, offered as a statement for the defense to the criminal court of Silivri. The whole thing – and not just the next few pages – can be regarded as the investigative report of a murder, with every piece of evidence subject to and withstanding legal scrutiny." (Pamuk 2017: 263) In a genuine metafictional tradition, Pamuk intentionally blurs the boundaries between fiction and non-fiction. If it is a novel, the text cannot be used as a piece of evidence in a court of justice because of his imaginative character. Nevertheless, what the author implies is that the reader should always question historical accuracy. In a change of roles, the reader

him self could act as a historian collecting and interpreting the information he acquires from various sources.

Rewriting of Eastern/Western Myths

Orhan Pamuk's rewriting of myths in *The Red-Haired Woman* confirms Waugh's assumption that "[…] metafiction offers the recognition, not that the everyday has ceased to matter, but that its formulation through social and cultural codes brings it closer to the philosophical and mythic than was once assumed." (2003: 16) Different narrative threads bring back to life the Greek legend of King Oedipus and the Iranian story of Rostam and his son Sohrab. From Pomeroy's perspective, the postmodern historiographical project relies on "attempts to both incorporate and undermine traditional uses of myth." (2001: 152) Cem Çelik's story plays with both myths in such a complex way that it sheds new light on Eliade's "myth of eternal return," "the cyclical time and the periodic regeneration of history." (1991: 142-143)

Growing up with an absent father who is more interested in his political struggle than in his son, young Cem slowly becomes fascinated with the Oedipus myth. He first reads Oedipus' story in Freud's anthology of dreams, so his understanding of the myth has initially less to do with Sophocles' work *Oedipus the King*, which he only reads years later. He sees a father figure in master Mahmut, but when this disappoints him, he tells him the Oedipus story. In Freud's interpretation of the story, we are all destined "to direct our first sexual impulses toward our mothers, and our first impulses of hatred and violence toward our fathers […] King Oedipus, who slew his father Laius and wedded his mother Jocasta, is nothing more or less than a wish-fulfillment […]" (1997: 110) Cem endows Master Mahmut, "the surrogate father" (Göknar 2017: 4) with all the qualities he wished his father had had: "[…] he would look out for me as a father and not burden me with the heavier tasks." (Pamuk 2017: 19), or "Master Mahmut took much more of an interest in my life than my father ever had: he told me stories and taught me lessons; he never forgot to ask if I was all right, if I was hungry, whether I was tired." (29-30) The technique of self-disillusionment functions so well that readers could be misled into believing that Master Mahmut is somehow Cem's genuine father. However, this is not the case. When Cem abandons Master Mahmut in the well without knowing if he is dead or alive, we might think that he has reiterated the Oedipus myth and killed his father. What is more, he has a brief affair with Gülcihan, the red-haired woman, who plays Jocasta's part as she is old enough to be his mother. Apparently, the Oedipus myth is perfectly incorporated into the text, only to be immediately undermined in Part 2, where the protagonist learns that Master Mahmut did not only survive the fall in the well but was also rescued by the red-haired woman.

If the first part of the novel focuses on a story of patricide, the second part slowly develops a story of filicide correspondent to the myth of Rostam and his son Sohrab included in Iran's national epic, *Shahnameh*. When Cem goes to meet his son carrying a gun, the narrator tricks us into believing that he, like Rostam, will kill his son. In fact, the story ends with Enver killing his father, supposedly by accident. Once again, the story switches back to the Oedipus myth with a significant difference, though. Unlike Oedipus, who does not know Laius' identity, Enver is perfectly aware that Cem is his father.

Previously tackled by Pamuk in his novels *My Name Is Red* (2001) and *Snow* (2004), the two myths acquire symbolical and metaphorical connotations: "The myths can be read as generational allegories about tradition and modernity, the East/West conflict, Islam and secularism, and even socialism and capitalism." (Göknar 2017: 1) The Islamic/Ottoman father is a self-righteous figure whose authority should never be questioned. Cem's genuine father, a Marxist who gets arrested and tortured and spends years in prison, is far from such a figure. As a consequence, Cem looks for the protection of the Islamic father in Master Mahmut: "My father left us! I said. "Then he wasn't a father at all," she said. "Find yourself a new father. We all have many fathers in this country. The fatherland, Allah, the army, the Mafia… No one here should ever be fatherless." (Pamuk 2017: 90) The extract above features a conversation between Cem and the red-haired woman. She ironically alludes to a patriarchal system in which the authoritarian father has a

dominant role. What she already knows and Cem will soon realize is that he does not need such a figure in his life. From this angle, his decision to abandon Master Mahmut in the well is only the natural outcome of his growing frustration with a man who works him to exhaustion and does not bear any similarities to the caring father Cem actually needs.

In Part 2, Cem represents the secular son who gets involved in the modern capitalist world and makes a profit by whatever the means. Feeling guilty for abandoning Master Mahmut and still longing for his genuine father, he develops a life-long compulsion to compare the fathers and sons he meets with Oedipus and Rostam. Both Oedipus and Rostam commit a fatal mistake. The former refuses to accept the fate God intended for him, whereas the latter fails to fulfill his paternal duties. If Oedipus receives his punishment through blinding, the Eastern tale includes no retribution: "Wasn't anyone going to make the Eastern father pay?" (Pamuk 2017: 152) To a certain extent, Cem reiterates Rostam's legend as he sires a son after a night of passion and finds out about his existence many years later. The final confrontation between Cem and Enver shows both of them aspire to move beyond the binding chains of the Eastern and Western myths: "If you want me to be an obedient son, I can't be a modern individual, can I? If you want me to be a modern individual, then I can't be an obedient son. You have to help me out here." "My son can obey his father of his own volition, and still remain a fully formed individual," I said." (236) Finally, neither of them manage to escape the pull of "history and memory." (236)

Jung's concepts of collective unconscious and archetype interestingly explain the role of the two myths in "commanding the protagonist" and "shaping the plotline." (Ersöz 2019: 182) Pamuk has begun his career with a novel based on father-son relations, *Mr. Cevdet and His Sons* (1982). Even his Noble Prize speech, *My Father's Suitcase* (2006) relies on his "unstable relationship with his father." (181) From a Jungian perspective, the reason behind patricide is an inherited one rather than the result of a sexual urge.

The element of novelty that Orhan Pamuk's novel introduces in this tale of fathers and sons is a woman's voice. Kept in the background in both the Oedipus and Rostam myths, "the silenced woman/mother" (Göknar 2017: 4) becomes the storyteller and protagonist of Part 3 of the novel: "In the end, Pamuk's revision gives authority (and authorial voice) to the woman, who usurps the place of the father." (6) Not accidentally, the novel bears the title of *The Red-Haired Woman* since Part 3 reveals the fact that she is the one influencing her son to write the story and also the one providing the missing information Enver could not have accessed otherwise. In the eyes of a patriarchal society, the red color of her hair and the fact that she is a theater actress can only mean one thing: that she is a woman of loose morals. Cem pretends that jealousy urged him to keep her name a secret. We have to wonder, though, if his disregard of her and her feelings is not the real reason why he never looks for her again and later refuses to believe that Enver is his son.

Bridging the gap between feminism and postmodernism, Sim remarks that "Both feminism and postmodernism argue that the 'master' narratives […] have lost their legitimating power." (2001: 44) As an object of young Cem's desire, Gülcihan has also had an affair with his father, so she can easily be identified with Oedipus' mother Jocasta. When we learn of Enver's existence, she assumes the role of Tahmineh, Rostam's mistress. Pamuk makes sure the readers are aware that her hair is dyed. Because of this, Göknar considers that "she both lacks and appropriates the authenticity of a female archetype." (2017: 6) Part 3 speaks of women's empowerment by giving Gülcihan the chance to tell the story from her perspective. She emerges as a strong and independent woman, who is ready to challenge the "grand narrative" of patriarchy and fight for both her and her son's rights.

Conclusions

The comparative and contrastive analysis of the male and female alternative narratives in *The Red-Haired Woman* primarily enhances the male protagonist's deceptive and manipulating story and the need for women's empowerment. The novel is built on the kind of indeterminacy and uncertainty characteristic of postmodern fiction in general and of historiographic fiction in particular.

The same as Master Mahmut plays with "modified versions of familiar tales" (Pamuk 2017: 39), Pamuk rewrites the myths of Oedipus and Rostam and keeps the readers in suspense about the actual materialization of one of them. Since both myths end in tragedy with the death of either a father or a son, we can also safely assume that the whole myth insertion is nothing but Cem's elaborate stratagem to hide his weaknesses and irresponsible behavior. If we accept that Cem is only the first-person narrator of a story written by Enver, the same explanation holds valid. Enver wants to forgive his absent father, so he invents a plausible explanation for Cem's abandonment of Master Mahmut. On the same wavelength, he pretends he accidentally killed his father during the altercation they had by the side of the fatidic well that functions as a symbolical depository of history and memory. If the master puppeteer pulling the narrative strings from behind a curtain is the red-haired woman, then the intermingling of the two myths and the entire mythological atmosphere of the novel represent her attempt to protect both father and son. From a different perspective, Cem's narrative equals history's unilateral representation of truth or even history's total misrepresentation of truth.

The visibly inventing narrator and the juxtaposition of styles and storylines expose the artificial conventions of fiction and the fictional nature of history and, by extension, of reality itself. In this piece of historiographic metafiction, the reader is transformed into an active agent. He participates in the reading process and assumes various roles, ranging from interpreter and witness to historian and judge. By the end of the novel, the only logical conclusion he can draw concerns the relative nature of historical truth and the fictional side of history. As readers and interpreters of the text, we can only add that Pamuk's merit is to have managed to give a voice to those who for a very long time have been marginalized in both the Eastern and Western cultures. The red-haired woman echoes all the voiceless women whose stories were conveniently lost in the grand narratives of history.

BIBLIOGRAPHY

Butler, C. (2002) *Postmodernism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
Christensen, I. (1981) *The Meaning of Metafiction*. New York: Columbia University.
Douglas Peters, J. (2002) *Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel*. Florida: University Press of Florida.
Eliade, M. (1991) *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, trans. from French by W.R. Trask, Princeton: Princeton University Press.
Ersöz, N. (2019) "Life follows myth!": A Jungian Reading of Orhan Pamuk's The Red-Haired Woman". *Rumeli DE Journal of Language and Literature Studies* (6), 180-187.
Freud, S. (1997) *The Interpretation of Dreams*, trans. by A.A. Brill, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
Göknar, E. (2017) "*A Turkish Woman in the Oedipus Complex: Orhan Pamuk's The Red-Haired Woman"*. in *Los Angeles Review of Books*, 22 August. https://lareviewofbooks.org/article/a-turkish-woman-in-the-oedipus-complex-orhan-pamuks-the-red-haired-woman/, accessed 7 November 2020.
Heilman, A., Llewellyn, M. (eds.) (2007) *Metafiction and Metahistory in Contemporary Woman's Writing*. New York: Palgrave Macmillan.
Hutcheon, L. (2013) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
Hutcheon, L. (2005). *A Poetics of* Postmodernism*: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
Hutcheon, L. (1989) *The Politics of Postmodernism*. 2nd edn. London and New York: Routledge.
Macrae, A. (2019). *Discourse Deixis in Metafiction: The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration.* New York: Routledge.

Nicol, B. (2009) *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
Pamuk, O. (2017) *The Red-Haired Woman*. London: Faber & Faber Ltd, Bloomsbury House.
Pittman, M. (2012) "Problematizing East-West Essentialism: Discourse, Authorhood, and Identity Crisis in Orhan Pamuk's Beyaz Kale [The White Castle]" in M., Afridi, D.M., Buyze, *Global Perspectives on Orhan Pamuk's Existentialism and Politics*. New York: Palgrave Macmillan.
Pomeroy, B. (2001) *Historiographic Metafiction or Lying with the Truth*. Winnipeg, Manitoba: Bear's Carvery.
Waugh, P. (1985) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

TH E LOGIC OF THE ACTIONS AND SYNTAX OF THE CHARACTERS IN "BACH MUSIC CONCERT"

Dorina-Nela Trifu
PhD, "Costin D. Neniţescu" Technical College, Piteşti

Abstract: This study, „The Logic of the Actions and the Syntax of the Characters in «Bach Music Concert»" will focus on an aspect which was less taken into consideration, that is on the structure, on some aspects related to narrative grammar, including even elements of language and style. The critics of that time analyzed the narrative structures in the works of other modern writers, such as Liviu Rebreanu, but there was no focus on feminine literature. This work will underline the new aspects related to narrative structure in the writings of Hortensia Papadat-Bengescu, starting from the inspiration source, that is "Narrative Structures with Liviu REbreanu" by Elena Dragoş. This modern writer's freedom of creation also looks at the narrative structures in the psychological analysis novel, besides the transdisciplinary connections with philosophy and psychology. The scientific research refers to Hortensia Papadat-Bengescu's novels which are part of the Hallipi cycle – "Fecioarele despletite" ("The Disheveled Young Ladies") (1926), "Concert de muzică de Bach" ("Bach Music Concert") (1927), "Drumul ascuns" ("The Hidden Road") (1933), "Rădăcini" ("Roots") (1938), containing examples from the second novel.

Keywords: narratology, function, feminity, characters, psychological novel.

1. Introducere

În gramatica narativă, un rol de frunte îl are *funcţia*. Printre primii adepţi ai gramaticii narative, V.I. Propp a introdus noţiunea de *funcţie*, considerată un predicat narativ. *„Funcţia trebuie înţeleasă ca un act al personajelor, definit din punctul de vedere al semnificaţiei sale pentru desfăşurarea acţiunii unei poveşti considerată ca tot."*[1] Funcţia nu este o secvenţă narativă sau naraţiunea în sine, ci o acţiune tipică, predicatul enunţului narativ. Elena Dragoş a identificat funcţiile cardinale: de introducere, de realizare şi de concluzie, considerând că **forma statică a unei funcţii** este exprimată prin verb copulativ şi adjectiv cu rol de nume predicativ, exprimând stări (de exemplu, *a fi fericit*), proprietăţi (de exemplu, *a fi nelegiuit*), statut (de exemplu, *a fi femeie).* **Forma dinamică** este exprimată prin substantiv provenit dintr-un infinitiv lung, care exprimă trecerea de la o stare la alta (de exemplu, *înşelarea ‹ a înşela*).

Funcţiile dinamice

Materia narativă a *„Concertului din muzică de Bach"* se centrază în jurul câtorva funcţii cardinale. Înainte de o analiză a lor, se impun câteva generalităţi despre romanul analizat. Hortensia Papadat Bengescu (1876-1955) a inaugurat în literatura noastră romanul citadin, deci un roman modern, de analiză psihologică în special a feminităţii, ce se înscrie în liniile obiectivităţii prin ciclul familiei Hallipa din romanele: *„Fecioarele despletite"(1926)*, *„Concert din muzică de Bach" (1927)*, *„Drumul ascuns" (1933)* şi *„Rădăcini"(1938)*. Roman – ciclu este acela în care figuri anterioare dintr-un roman trec din planul secund în prim-plan în alt roman. Fiind un roman modern şi prin tema snobismului, ce are definitoriu mimarea rafinamentului, a condiţiei de nobil, a bunului gust pe de o parte şi dorinţa de ascensiune socială pe de alta. *„Retorica inventată de Hortensia Papadat-Bengescu operează în subteranele personajului breşa cea mai adâncă din câte cunoaşte literatura*

1 Cl. Bremond, „Le message narratif", 1964, în „Communications", p.7

noa stră şi impune un tip aparte de personaj, definit mai puţin prin suprafaţa expusă, cât prin volumul bănuit dincolo de ea. Realismul abisal sugerează perspectiva unei existenţe subterane în prelungirea imediatului. Naturalul pretinde o explicaţie dincolo de pelicula naturalului. De ce Nory «feminista» are apucături masculine? De ce doctorul Walter şi-a compus o mască atât de glacială? De ce buna Lina se supune capriciilor lui Rim? Nicidecum pentru că «aşa sunt ei» sau pentru că «aşa i-a vrut autorul». Persoana lor ascunde spaţii înterzise, o profunzime pe care povestirea o împresoară şi în cele din urmă şi-o încorporează. (…) *Fapt evident, în literatura noastră «romanul inconştientului» s-a născut de două ori. Au fost mai întâi «Pădureanca» şi «Mara» opere în care vedem «originile lui inconştiente». Au venit apoi Liviu Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu, scriitori moderni apăruţi ca nişte «întemeietori»"*[2].

Structurile narative sunt moderne, osatura romanului fiind formată din planuri supraetajate, preeminenţă având planul interior analitic, epicul fiind aproape inexistent. Structura narativă este fragmentată, discontinuă prin inserţia în planul epic a celui analitic. Asistăm chiar la o disoluţie a planului epic - pregătirea unui concert de către Elena Drăgănescu - prin extinderea funcţiei analitice a actanţilor. Trebuie să subliniem că nu vom insista în niciun fel asupra conţinutului, care pentru Ingarden trimitea tot la forma conţinutului, adică *„materia apărea ca o manifestare atât a formei cât şi a conţinutului"*[3], ci asupra funcţiilor.

Funcţia este o predicaţie (secvenţă) şi are o natură dual: stare sau eveniment. Funcţiile numite şi motive dinamice se împart în procese şi acţiuni. De exemplu, procesul schimbării condiţiei sociale a lui Lică sau acţiunea Elenei de a pregăti un concert, care să fie un eveniment monden, unde să-şi avanseze amantul pe scară socială. *"Acţiunea presupune o intenţie, un scop şi un obiect animat (agent)."*[4]

Funcţiile dinamice sunt în *„Concert..."* funcţia de modificare-ameliorare, funcţia de modificare-înrăutăţire, funcţia de prejudiciere, funcţia de comunicare, funcţia psihică, aceste funcţii cardinale având fiecare subdiviziuni.

Datorită funcţiei de **modificare-ameliorare**, doctoriţa Lina Rim îşi schimbă condiţia socială prin căsătorie, oferindu-i soţului la schimb o catedră universitară. Funcţia *a fi căsătorit* conduce la modificarea statutului personajelor. Ada Razu s-a căsătorit tot din interes cu prinţul Maxenţiu, pentru a pătrunde în societatea înaltă a Bucureştilor, acesta având avantajul că a scăpat de sărăcie. Elena s-a căsătorit cu Drăgănescu, un fabricant bogat, tot din interes. În destinul acestor trei familii funcţia de modificare-ameliorare are o durată scurtă pe parcursul scenariului narativ, fiind continuată de funcţia opusă, de **modificare-înrăutăţire** prin faptul că în interiorul fiecăreia din cele trei familii se interpune un intrus, activând funcţia *a fi amant*. Între Ada Razu şi prinţul Maxenţiu se interpune Lică Trubadurul, cuplul Elena şi inginerul Drăgănescu are de suferit din cauza muzicianului Marcian, iar Sia, fiica Linei are o aventură cu profesorul Rim, soţul Linei.

Personajul care ilustrează cel mai bine funcţia de modificare-ameliorare este Lică Petrescu, ce evoluează pe parcursul romanului de la băiatul simpatic şi nostim, dar obraznic la ipostaza de *„domn bine ca la cinematograf"*[5], adaptându-se bine noului statut social superior primului.

Sia este deja în casa Rim în incipitul romanului, activând funcţia *a fi amant*, care se integrează funcţiei extinse de **modificare-înrăutăţire**. Este funcţia care în roman, ca şi în viaţă, asigură activarea funcţiei statice *a fi nefericit* în cazul mai multor personaje ca Lică, Lina, Elena, Ada, aceasta deoarece este o funcţie iterativă. Lică îndeplineşte funcţia *a fi vagabond*, ducând o viaţă liberă, neavând griji, plimbându-se cu mâinile în buzunar, fiind certat cu familia din cauză că nu i-a plăcut să înveţe, de unde şi porecla *Trubadurul*.

2 Vasile Popovici, *„eu personajul"*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988, p.168,169,170.
3 Gabriela Duda, *„Introducere în teoria literaturii"*, Editura ALL, 2006, p.93.
4 Elena Dragoş, *op.cit.*, p.44.
5 Hortensia Papadat-Bengescu , *op.cit.*, p. 226.

Funcţia de prejudiciere s-a realizat în roman, deoarece doctorul Rim o necinsteşte pe Sia, Lică Petrescu are o serie de aventuri cu femei de la care trage unele foloase, ca de exemplu îngrijirea fiicei sale sau beneficii materiale.

Funcţia de comunicare este posibilă prin dialog şi monolog. Dialogul este modul de expunere care permite colportarea ştirilor dintr-un loc în altul. Mini, colportoarea de ştiri incitante, merge la familia Rim, funcţia dinamică fiind *vizitarea*, mai apoi *anunţarea*, înţelegând aici comunicarea de ştiri dintr-un mediu în altul, personajul având prin urmare şi rol de regie, înlocuind temporar vocea auctorială, rezultând o dublare a vocii narative, numită în literatura de specialitate *pluriperspectivism*. Chiar şi critica literară a remarcat unicitatea formulei narative a autoarei. *„Capodopera romancierei «Concert din muzică de Bach» (1927) este în primul rând un mit arhitectural, cu care romanul românesc intră în timp în categoriile moderne ale artei."*[6]

Anunţarea de către Mini a faptelor asigură autenticitatea naraţiei, datorită principiului *„Veni, vidi, narro" („Am venit, am văzut, narez")*. Acelaşi rol îl joacă în roman şi Nory, apriga feministă. Descrierea interiorului şi a relaţiilor din familia Rim îi revine în incipit curioasei Nory prin funcţia dinamică *vizitarea* : *„La uşă era Mini care plecase de acasă nedumerită bine asupra adresei celei noi a prietenilor Rim şi căutase puţin până să descopere tăbliţa strălucitoare a Linei: Dr. Lina Rim, Mamoş."*[7] sau *„Mini admiră un salonaş jugrăvit şi decorat cam convenţional, cu mobile cam presărate, dar frumoase, cumpărate, se vede, de la o casă bună, dar fără adaosul nici unui obiect mai personal. (...)"* [8].

Prin Nori se reiterează funcţia dinamică *a fi colportor* prin intermediul dialogului, care devine mod specific al acestei funcţii. Dialogul Nory – Mini are rol de reliefare a unor puncte de vedere divergente despre casa Rim şi de anticipare a altor funcţii narative: *„- Aşadar, crezi, Nory, că doctorul Rim va cânta? Ar fi o ocazie bună să se scuture de dureri închipuite şi să mai schimbe mediul. / - De cântat, cântă! Îţi spui eu! Cât despre mediu, vezi-ţi de treabă, draga mea! Lasă oamenii să trăiască! Aber ich auch! Casă au! Bine se simt!... Cât a trebuit să sufere Lina până să-şi afle liniştea şi nepoata! ... Şi Rim?... cum s-ar fi putut procopsi mai bine aşa? Doar nu era să-l giugiulim tu şi eu? ... Ţi-am spus de mult că lui Rim îi trebuie o fată. Linei, pesemne, tot asta îi trebuia. ... Le-a picat din cer. Cu ea la mijloc se înţeleg de minune... Bată-l norocul pe Lică cu fata lui! ..."*[9]

Monologul interior, mod de expunere ce indică vorbirea personajului cu sine, e o latură decisivă prin care se reflectă gândurile personajelor în stare brută, fondul lor sufletesc, nemodificat de snobism: *„«Ce fel de nepoată?!» gândi Mini, nu încă îndestul de liniştită."* sau acelaşi personaj: *„Nu pleacă gardista asta! îşi zise."*[10] .

Funcţii statice (iterative)

Romanul are un nucleu de funcţii statice. Acest nucleu are în componenţa sa funcţiile *a fi leneş*, *a fi sărac (bogat)*, *a fi monden/a fi snob*. Lică îndeplineşte funcţia *a fi leneş,* deoarece în roman ni se precizează că Elena Hallipa nu putea suporta ideea că Lică trăia pe spinarea familiei. Lică Trubadurul e vagabond, întreţinut de amante, *Lică e sărac* pentru a se transforma în contrariul său, *Lică e bogat*, costumat în haine scumpe pe care le etalează în vizita făcută special cu acest scop Rimilor, în urma adulterului cu Ada Razu, *„făinăreasa"*.

Aceeaşi funcţie *a fi leneş* este moştenită de fiica lui, Sia, despre care se spune că învăţa totul de la Lică, refuzând de lene chiar să gândească: *„Prea leneşă pentru a se osteni singură cu acele descoperiri, Sia îşi lua astfel toate noţiunile de-a gata (...)."* [11]

---

6 Al. Protopopescu, *„Romanul psihologic românesc"*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000, p. 113.
7 Hortensia Papadat-Bengescu Hortensia, *„Concert din muzică de Bach"*, Bucureşti, Editura 100 +1 Gramar, 1999, p. 8.
8 *idem*, p. 12.
9*idem*, p. 77.
10 Hortensia Papadat-Bengescu , op.cit, p. 9.
11 *idem*, p.36.

Con
diţia lui Rim ilustrează funcţia *a fi bogat* primind de la tatăl său, modestul vameş din Ungheni, ca moştenire două sute de mii de lei.
Sia, din seria *„fecioarelor despletite”*, îndeplineşte funcţia *a fi nefericită*, deşi aspiraţia ei s-ar concretiza în funcţia opusă *a fi fericită*. Dacă Lică se transformă în contrariul său, Sia nu poate realiza modelul în linie paternă, ea fiind cea care încheie naraţia prin funcţia statică, tragică, *moartea*. În paralel cu funcţia tragică este o alta anxioasă *a fi inexistent*. Şi ne referim aici la evenimentul concertului care nu se concretizează, care devine laitmotiv în osatura romanului. Funcţia *moartea* care reuneşte toţi actanţii în discursul romanesc din final a înlocuit funcţia *a fi inexistent*, prin concert urmând a se restabili funcţia de echilibrare a trăirilor psihice tulburate de adulter, de triunghiurile conjugale.
Mai toţi agenţii – Lina Rim, Lică Trubadurul, Ada Razu, Marcian, aspiră către funcţia *a fi monden*, dar în special Elena Drăgănescu. Funcţia *a fi monden* este susţinută de motivul central al romanului, concertul din muzică de Bach, proiectat a avea loc în saloanele Elenei Drăgănescu şi amânat de multe ori. Fundalul e format chiar de această proprietate de ordin psihic *a fi monden*, care îşi exercită puterea asupra subconştientului şi a inconştientului, cu efecte vindecătoare asupra vieţii denaturate prin relaţii extraconjugale. De aceea, stilul cărţii este unul al ritmului interior, al analizei psihologice, al introspecţiei. *„Puţine cărţi în literatura noastră ştiu să situeze studiul trudnic, întortocheat al stărilor psihologice sub semnul reconstituirilor, al relatărilor retrospective nu o dată insidioase, al anchetei indiscrete. Aşa se explică impresia de mişcare acolo unde nu se întâmplă mai nimic ieşit din comun, unde construcţia naraţiunilor este – ca să folosim o expresie a autoarei circulară (Hortensia Papadat-Bengescu vorbeşte de «cercurile» romanelor sale).”*[12]

Nu toţi agenţii din roman se subscriu legii transformării. Pentru agentul-subiect transformarea este o necesitate, pentru agentul-obiect conduce la stări negative, funcţia dominantă *a fi bolnav* fiind premergătoare funcţiei ameninţătoare *moartea*, ca în cazul prinţului Maxenţiu, bolnav de plămâni, care îşi analizează boala de plămâni cu minuţiozitate făcând din aceasta ocupaţia principală. Agentul-subiect Lică, suportă transformarea fără dificultate, pentru că funcţia *a fi bogat* e superioară funcţiei anterioare. Îl ajută şi funcţia *a fi viclean*: *„Era impulsiv şi prudent, şiret şi nepăsător”*[13].

Dar pentru Sia, funcţia *a fi sărac*, aceeaşi ca în cazul lui Lică, care purta bani în buzunar doar pentru a nu-şi etala condiţia socială, se transformă în una tot negativă *moartea*. Paradoxal, funcţia statică *moartea* are rol dinamic, deoarece adună în acelaşi topos toţi actanţii şi pacienţii.

Alternanța funcțiilor

Romanul *„Concert…”* demonstrează o alternare a funcţiilor dinamice de pedepsire, prejudiciu, modificare-ameliorare, modificare- înrăutăţire, de comunicare, psihică. Funcţia de prejudiciu (daună) e dinamică, exercitată de Lina asupra Siei prin refuzul de a o trata. Relieful romanului este construit din funcţia psihică, apoi funcţia de modificare (cu aspectul negativ: înrăutăţirea), dacă avem în vedere ordinea frecvenţei, şi apoi funcţia de comunicare. Despre Lică s-ar putea spune că oscilează pe parcurs între două funcţii dominante opuse, de modificare-ameliorare şi modificare-înrăutăţire, pentru ca în final prima să triumfe: *„Prin toată apucătura lui- bună sau rea- era un indigen”*[14].
Funcţia de comunicare e anunţată de următoarele lexeme, cuvinte care servesc drept suport minimal al semnificaţiei, reprezentate prin *verba dicendi*, care anunţă stilul direct:
a explica (Lina îi explică lui Mini care este camera pentru musafiri) I/p.13

12Al. Oprea , *„Faţa nevăzută a literaturii”*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980, p.142.
13 Hortensia Papadat-Bengescu , *op.cit.*, p.44.
14 Hortensia Papadat-Bengescu , op.cit, p. 47.

a într
eba şi *a preveni* (Mini întreabă dacă nu o ajută nepoata, dar Lina o previne că Sia Petrescu are grija doar a doctorului Rim.) I/p.13
a opina (Mini opinează că doctorul pare destul de bine) I/p.13
a declara (Mini declară că pleacă) I/p.15
a repeta (Lina repetă că este supărată pe Nory, că nu-i îngrijeşte copiii) I/p.16
a repeta (Lina repetă că Rim e un înger) III/p.30
a zice, *a spune*, *a milogi*, *a ameninţa*, *a răspunde*, *a declara*, *a opina* (dacă avem în vedere polemica Lina-Rim în privinţa acordării de îngrijiri medicale Siei.) XVII/ p.201
Într-un roman în care snobismul este la modă, funcţia de comunicare apelează la principiul politeţii prin utilizarea pluralului politeţii : *„- Ce poftiţi?”* o întreabă ursuza Sia pe Mini. La fel Lina, care ţine la imaginea de sine, foloseşte pronume personal de politeţe cu referire la Sia, pe care totuşi nu o agrea: *„Dumneaei... nu ştie... Tu, Mini! Ce plăcere!... E nouă în casă... Îmi ajută să îngrijesc de Rim ... N-ai idee ce rău a fost bolnav...”*[15].

Funcţia de comunicare este realizată şi în stil indirect prin lexemul de bază *a comunica* (Lina dorea să îi comunice lui Rim că Elena va da un concert în toamnă) II/p.29.
În opera Hortensiei Papadat-Bengescu, funcţia de modificare în rău (**modificare - înrăutăţire**) cuprinde următoarele lexeme în *„Concert…”*:
a izgoni (Lina o azvârle în drum pe Sia în loc să-i trateze infecţia) XV/ p.185
a desface căsnicia – (Lina doreşte să divorţeze la gândul că Rim a ştiut în tot acest timp secretul ei, faptul că Sia este fiica ei şi a lui Licã) XV/ p.195
a refuza – (Lina refuză să-i acorde îngrijiri propriei fiice) XVII/ p.200
Funcţia de modificare - înrăutăţire este clar formulată ca în următorul pasaj în care oximoronul defineşte contradicţii ale personajelor nefericite, sugestivă fiind în acelaşi timp şi comparaţia răutăţii cu un asasin: *„Buna Lina, printr-o grozavă surpare de valori deveni rea. Răutatea celor buni, proaspătă, neobosită, nesocotită, mereu susceptibilă, mereu agresivă. Ca cineva închis într-o casă necunoscută, încercând pe la uşi şi ferestre bănuitor, cu ochi de asasin; pândind de după colţuri gata să lovească, cu mişcări zăpăcite, necumpătate, dibuind în întuneric şi duşmănie, aşa era răutatea Linei.”*[16]
Funcţia psihică face concurenţă celei de comunicare în tot ciclul Hallipa, nu numai în *„Concert…”*, ocupând locul primordial în acest roman de analiză. *„Ov. S. Crohmălniceanu a mers, fireşte, mai departe, fiind singurul care s-a ocupat sistematic, documentat şi exhaustic de abordarea psihanalitică a textului.”*[17]
Funcţia psihică este activată prin următoarele unităţi lexicale:
a se nelinişti (Agitaţia lui Mini nu se linişti când face cunoştinţă cu Sia) I/p.8
a i se părea (Lui Mini i se pare că Rim face pe bolnavul dinadins) I/p.15
a se simţi şi a ameţi (Mini s-a simţit ameţită la Rimi din cauza modificării situaţiei familiale) I/p.17
a urî (Rim o ura pe Lina, ea fiind o unealtă de care trebuia să se servească şi fiindcă era urâtă) II/p.24
a avea repulsie (*„Sia avea repulsie pentru puţinele îngrijiri ce da lui Rim”*) II/p.28
a vrea (Lina vrea să-l ajute cu îngrijiri pe Rim) II/p.29
a gândi (Lina gândeşte că Sia este ca o oaie) II/p.29
a nu voi (*„Lică nu vroise să fie sublocotenent”*) III/p.33
a plăcea (Lui Lică îi plăceau banii dobândiţi fără muncă, ci prin vicleşug) III/p.33
a simţi (Maxenţiu recapitula ceea ce simte în acel moment) V/p. 63
a se teme (Maxenţiu se teme de boală) V/p. 63
a urmări (Maxenţiu îşi urmăreşte stările interioare) V/p. 63

15 *idem*, p. 8.
16 Hortensia Papadat-Bengescu , *op.cit.*, p. 189.
17 Vasile Popovici , *„eu personajul”*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988, p.156.

În loc de concluzie...

În *„Concert…”* sunt prezente toate aspectele funcţiei psihice: raţionale, afective, volitive. Funcţiile derivă din relaţiile dintre personaje. Unele funcţii sunt reluate prin paralelism, de exemplu *a fi snob* - în plan structural fiind vorba de o repetiţie, în plan semnificaţiei avem o reluare. Funcţia *a fi snob* este dorită de personajele Elena şi Lică în principal, dar nici Lina, Ada Razu, actanţi feminini nu se dau înapoi de la ea. Alteori funcţiile apar corelate, ca *a fi snob* şi *a fi bogat*.

Prin funcţiile *a fi snob* şi *a fi bogat*, actanţii urmăresc umplerea unui gol interior, exprimat direct de prezenţa funcţiei psihice; totuşi funcţia mult râvnită de modificare-ameliorare nu poate fi atinsă, intervenind apoi funcţia *a fi nefericit*, corelată cu funcţia *morţii*. Involuntar personajele purtătoare ale unor măşti ce doresc îmbunătăţirea situaţiei materiale şi sociale ating funcţia opusă, cea de care se tem, funcţia de modificare – înrăutăţire. Funcţia psihică relevă esenţa trăirilor personajelor, interiorul, psihologia lor fiind ascunsă şi opusă a ceea ce ei arată în exterior. În acest sens ar fi de reţinut observaţia criticii în privinţa psihologiei abisale: *„Ov. S. Crohmălniceanu a mers, fireşte, mai departe, fiind singurul care s-a ocupat sistematic, documentat şi exhaustic de abordarea psihanalitică a textului. (...) El a remarcat că «recursul la psihologia abisală» nu are caracter facultativ, ci necesar.”*[18]

Funcţia psihică anunţă stări duale, în funcţie de secvenţa narativă ilustrată, actanţii modificându-şi stările interioare, capabili în situaţii temporale distincte de *a iubi* şi *a urî*, *a intenţiona* şi *a realiza*, *a vrea* şi *a renunţa*.

BIBLIOGRAPHY

Bădescu Marin Manu, *„De la Nicolae Filimon la Marin Preda”*, Piteşti, Editura Zodia Fecioarei, 1998;
Constantinescu Pompiliu, *„Romanul românesc interbelic”*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977;
Constantinescu Pompiliu, *„studii şi cronici literare”*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981;
Duda Gabriela, *„Introducere în teoria literaturii. Ediţia a II-a”*, Bucureşti, Editura All, 2006;
Got Mioriţa, Lungu Rodica,*„Literatura română (Comunicarea, opera literară, stilul artistic, curente literare, fişe recapitulative, Modele şi eseuri structurate)”*, Ed. Nomina, 2007;
Holban Ioan, *„Hortensia Papadat-Bengescu”*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985;
Iser Wolfgang, *„Actul lecturii. O teorie a efectului estetic”*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006;
Kayser Wolfgang, *„Opera literară”*, Bucureşti, Editura Univers, 1979;
Oprea Al., *„Faţa nevăzută a literaturii”*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980;
Papadat-Bengescu Hortensia, *„Concert din muzică de Bach”*, Bucureşti, Editura 100 +1 Gramar, 1999;
Popovici Vasile, *„eu personajul”*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988;
Protopopescu Al., „*Romanul psihologic românesc”*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000;
Vasile Marian, *„Teoria literaturii”*, Bucureşti, Editura Atos, 1997.

18 Vasile Popovici , *op.cit.*, p. 156.

TH E UNIQUENESS OF THE MENTAL UNIVERSE- THE COMPLEX WORKS OF THE GERMAN WRITER UNICA ZÜRN

Simona Olaru-Poşiar
Lecturer, PhD, „Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: In my presentation I will try to describe the relationship, the link that lies within the body, the mind and the soul in the case of German patient-writer Unica Zürn (1916- 1970).The writer's universe is a very complex one, because she expresses the deformity of her troubled soul due to her mental illness. She suffered from and was tormented by schizophrenia, an illness that is reflected in the artist's work.She expresses herself through distorted body representations and imagery that she sketches throughout her novels, short stories, anagrams, but also concrete drawings that can be integrated in the surrealist movement alongside with fellow photographer artist Hans Bellmer, André Breton, Salvador Dali, Renée Magritte.

Keywords: patient, writer, illness, representation, anagram.

The body is a very complex system that shells our esence- our soul and our spirit, our animus and our anima. However, when adressing to ourselves as a whole, we simply make reference to body and mind. In our article we will try to describe the relationship that lies within the body and the mind in the case of German patient-writer Unica Zürn. The writer's universe is a very complex one, because she expresses the deformity of her troubled soul and mind due to schizophrenia, through distorted body representations and imagery that she sketches in her novels, short stories, anagrams, but also concrete drawings that can be integrated in the surrealist movement alongside with fellow photographer artist Hans Bellmer, André Breton, Salvador Dali, Renée Magritte and so on.

In the case of Unica Zürn's writings we refer to the anagrammatic body. The writer herself expressed through and wrote over 123 anagrams. The structure of the anagram allowed the schizophrenic structure of the author's universe to carve its way out towards a very modern and futuristic interpretation. The poetic form of anagrams represents a creative form of expression and an ecou of the writer's personal life. It proves to be her best communication way that the writer finds.

The author gains acces to a world of permutation: language becomes a body, a body that can be molded. Methapors culminate with the question regarding the power of imagination and of creation in general.

In essence, the author's work was acknowledged late in her life and late after her death was she given the proper acknowledgement from fellow writers, artists and critics. Her novels, short stories and drawings were integrated in the surrealist movement, but she was never given the proper literary and artistic acknowledgement, until after her death.

We find out the majority of details regarding her life, her biography through the notes written down by her journalist friend Rita Morien, who gives a clear account of every aspect of Unica Zürn's life from her disturbed relationship with her mother, her absent father figure and up till the point when the author has a complete change of life, from the domestic, tranquil home where she is a mother o two- her children are her inspiration for her anagrams- their childish language as infants- till the moment when she changes her life 180 degrees and decides to start a bohemian, surrealist experience and love affair with the German photographer Hans Bellmer. She decides to leave her children in the care of an adulterous husband, 20 years older than her and to run, to escape to another reality with an artist that will be her source of inspiration for her life.

In 196 0, 7 years after entering Bellmer's universe, she is faced with the biggest escape of her life, one she does not necessarily agree upon, a reality imposed to her by pathological factors, her psychosis, and her schizophrenia.

Her art pieces, drawings, anagrams, her novel, short stories are few by number but hide the essence of her soul and portray a different reality, nonetheless unique than that of a "sane" artist. The author gains acces to a world of permutation: language becomes a body, a body that can be molded. Methapors culminate with the question regarding the power of imagination and of creation in general.

Unica Zürn's representations of the body are distorted for the social norm of acceptance, however there lies a form of purification through art, of a different, Picasso like portrayal of the anagrammatic body- a different rendering of a different, unique personality, touched by mental illness.

The mad elopement of illness manifests itself and can be rendered at best in the novel "Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit " (" Man in Jasmin. Impressions of a mental illness"), published in 1977.

The text "Man in Jasmin. Impressions of a mental illness" was written in the mid-sixties and completed in 1966. Ruth Henry translated the manuscript for publication in France, which only came out in French in 1971 , one year after Zürns passing. Only six years later, did the records appear in the German Ullstein-Publishing House. From Henry's notes, we understand that the book was celebrated at it's appearance as a new literary *"discovery"* and that the critics had expressed admiration for it's sharpness of introspection and for the unsentimental, sovereign literary handling (Henry 1985: 209).

However, in this literary text the author, Unica Zürn, hides behind the personal pronoun in the third person. She rarely uses the first person for the actions of her main character, the embodyment of the self, but sees her character- a very good subconcious rendering of herself, through the eyes of a third person, a storyteller, never a person that accepts her actions or takes any responsibility for what she is experiencing.

Rita Morrien speaks in her work of the relationship between body, language and (re) productivity by Unica Zürn (1997)- "Der Körper hat es dann auszubaden" and suggests that because Zürns life and literary activity were so interlocked , she also often used the personal form of "they" in her private notes , letters and diaries to talk about her , hardly ever used and an "I" form (Morrien 1997: 74).

This attempt to look at themselves through the eyes of an outsider, could also be connected with the outbreak of schizophrenia in the writer. So Henry notes that the force was the only one that have allowed the disease to barek in and adds that the madness had possibly promoted distanced consideration of herself (Henry 1985: 206).

Zürn brings in this text her personal experience with the illness, schizophrenia, to life. It shall not be compelled like the Surrealists or as André Breton with Nadja (1928), resorting to the simulation of delusions and hallucinations by "the beautiful poetic fruit" because, as Henry says, it's bittery, without any effort, had fallen into the her lap (Henry 1985: 206). She tried to write down the repression and marginalization , in which she carries both the horror and the fascination of their schizophrenic relapses. She simply called them crises.

Another literary text in which Unica Zürns hides her author-self behind a third person-story. Rita Morrien points it in "When the body has to pay for it". Related to body,language and (re)productivity of Unica Zürn(1997),her personal life and her literary activity were tightly connected. So connected that even in personal sketches, letters and journals she would still use the "she" pronoun when speaking about herself, with an "I" barely coming out of her mouth.(Morrien 1997:74).This constant attempt to analyze herself from an external pose could possibly be related to the author's schizofrenia bursts.Henry claims that the power to analyze herself from an outside

position was the only one who lead to Zurn's disease and that maybe,insanity was the cause of this distant type of introspection (Henry 1985:206).

In this text,Unica Zürn tries to put her experience with her disease,schizofrenia,into words.Also,she doesen't feel the need (like the surrealists" Andre Breton mit Nadja"1928) to enhance her delusional states and hallucinations for poetical means because, like Henry says, they felt bitter enough, fallen right there into her lap (Henry 1985:206). She tries to share the repression,the marginalization, having her fears in sight,but also her fascination towards her disease.She calls these crises.

The text"The man in the jasmine" begins with the dream of a 6 year old girl:

One night,in her sixth year of life,she had a dream behind that tall mahogany-framed mirror hanging on her bedroom wall.This mirror turns into a door,through which she steps inside reaching a poplar avenue which seemed to be leading to a tiny house.It's doors are open.She steps inside and finds herself in front of some stairs which she goes up.She finds nobody.She stands in front of a table.On the table lies a little,white paper note.As she grabs the note to read the name on it,she wakes up (Zürn 1985:9).

Similar to the extended version of Lewis Carroll's "Alice in Wonderland"(1865), „Through the Looking-Glass, and What Alice Found There)"(1871), the throughout-the-whole-story nameless girl steps into a parallel world, a world different from the one on the other side of the mirror. This entry however doesn't continue with the discovering of a fairy tale world (like in Alice), it continues as a dream, a dream in which the little girl feels particularly lonely. The dream feels so overwhelming that when the girl wakes up, she jumps out of bed and tries to move the mirror aside. There is no door standing behind it, just an impenetrable wall. Unica Zurn tries to connect her readers with the world behind that wall, behind that mirror, the world that over goes any rational understanding capacity, the world of insanity and delusion. In addition, she also returns to anything in her childhood that could have possibly led to her later disease.

In conclusion, the visual shock has a universal language. We look for excentricity, the things that stand out, we are subconciously attracted by the ugly, the distorted, the crippled, the diversity, the imperfection of our perfect rendering of reality, the discovery of new things to complete our universe of knowledge, our imagistic labyrinth.

BIBLIOGRAPHY

Henry, Ruth, Begegnung mit Unica (Zürn), In: Zürn, Unica: Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling, Frankfurt am Main-Berlin-Wien, Ullstein Verlag, 1977, s. 204-216.

Henry, Ruth, Die Einzige. Begegnung mit Unica Zürn, Hamburg, Editura Nautilus, 2007

Keller, Ursula (coord.), „Nun breche ich in Stücke …ţ. Leben/ Schreiben / Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetojewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller, Berlin, Vorwerk Verlag, 2000.

Morrien, Rita, Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, Wùrzburg, Kônigshausen & Neumann Verlag, 1996.

Rabain, Jean-François, Zu Unica Zürn. Der Mann im Jasmin. In: Zürn, Unica: Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling, Frankfurt/Main/Berlin/Viena, Ullstein Verlag, 1977, s. 217-223.

Weigel, Sigrid, Unica Zürn Ŕ Verkehrte Mimesis Ŕ Angleichung des Lebens an die Kunst. In: Keller, Ursula (coord.) (2000): „Nun breche ich in Stücke …ţ Leben/ Schreibe / Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetojewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller, Berlin, Vorwerk Verlag, 2000, s. 155-172.

Zürn, Unica, Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling, Frankfurt/ Main/ Berlin/ Viena, Ullstein Verlag, 1985.

I'M

A COMMUNIST BIDDY! – A NOVEL OF DOUBLE TRANSITION

Mihai Ion
Lecturer, PhD, „Transilvania" University of Braşov

Abstract: Sociologist, writer and professor Dan Lungu explores in his novel I'm a Communist Biddy! the way in which a totalitarian political ideology shapes the mindset of a common woman, depriving her of her genuine ego, turning her into a cliché and eventually triggering an identity crisis. The book's heroine will experience a double transition: firstly a social one, through the passage from rural to urban life (even proletarian as it is, until the day of the Revolution), and then a political one, by moving from an aberrant, oppressive communist regime to a fledgling democracy and capitalism. Yet the paradox we witness by reading the book is that the two epochs change polarity in the eyes of the central character, their attributes reverse: the communist past is being recounted with nostalgia, whereas the democratic present is rather uncomfortable.

Keywords: transition, communism, democracy, identity crisis, the "new man".

În romanul *Sînt o babă comunistă!*, Dan Lungu învăluie în țesături epice diafane, plăcute la atingerea lecturii, analiza sociologică a felului în care „omul nou" se învechește. Este povestea Emiliei Apostoae, o pensionară *blue-collar* postdecembristă, care își rememorează nostalgic trecutul, încercând în zadar să-și descopere printre volutele lui o identitate stabilă, definitorie. Și cum ar putea, oare, să facă acest lucru, când ea reprezintă de fapt „stereotipul" individului golit programatic de individualismul său de către regimul totalitar comunist?
Eroina noastră, la origine o fiică de țăran îndeletnicită cu producția de „tezic" (turtă făcută din baligă amestecată cu paie), exponenta unei „lumi vechi", tradiționale, experimentează euforic ingineria socială de proletarizare a maselor. Gândul de a ajunge la oraș ca „tanti Lucreția și nenea Andrei" (rudele sale citadine), de a avea un loc de muncă într-o uzină, de a primi „apartament și butelie" gratis de la Partid, funcționează ca un anestezic pentru conștiința Emiliei, pregătind-o pentru marea operație: „extirparea individualismului"[1] omului vechi și implantarea noii ideologii colectiviste și uniformizante.
Iată cum sintetiza Marin Nițescu trăsăturile „omului nou" și procesul metamorfic al individului către acest statut: „În viziunile partidului, omul nou, indiferent dacă e sau nu membru de partid, ar trebui să fie un militant, un luptător plin de abnegație, de entuziasm, de eroism, să creadă necondiționat în cuvântul partidului, să aibă o «înaltă» conștiință comunistă, partinică, să fie ateu, să urască profund orânduirea capitalistă, să nu se plângă niciodată de nimic, să creadă în prezentul și mai ales în viitorul fericit al lui și al copiilor lui. Ziua să muncească din greu, iar noaptea să studieze doctrina marxist-leninistă și mai cu seamă discursurile conducătorilor, hotărârile congreselor și ale conferințelor de partid, să aibă încredere totală în «linia» partidului și s-o urmeze «neabătut». Să nu cunoască altă religie decât învățătura și cuvântul partidului, să nu ezite să-și denunțe părinții, frații și prietenii atunci când aceștia cârtesc împotriva partidului. Într-un cuvânt, omul nou ar trebui să fie *total anulat ca personalitate, un exemplar anonim într-o turmă imensă*."[2] (s.n.)
Eroina lui Dan Lungu nu este, din fericire, decât o eboșă a portretului *hardcore* schițat de Marin Nițescu, fără a avea fiorul materialist-dialectic al unui activist de partid fervent. Din contră, ea

1 *Cf.* cap. „Omul nou. Un individ lipsit de individualism", în Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 122.
2 Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 362.

reprezintă un „om al muncii“ uzual, standardizat, fără dimensiuni abisale ale eului[3]: un exponent al unei întregi clase sociale a vechiului regim, compuse din țărani parțial urbanizați („sînt orășeancă, dar nu și cucoană“) și din membri de partid semiîndoctrinați („Pentru noi, nu membrii de partid erau comuniștii, ci politrucii și habotnicii“). Tipologizarea personajului prin „schematizare“ și eliminarea oricăror redundanțe biografice este semnalată și de Daniel Cristea-Enache într-o recenzie a cărții: „(...) în realitatea vremii şi în romanul care o ficţionalizează minim, autorul elimină materialul considerat de prisos, verigile suplimentare, jocul de glezne cotidian şi rarele momente de revoltă, pentru a fixa tiparul dat. Studiile şi cercetările de sociologie îl vor fi ajutat pe Dan Lungu să observe nu doar diversitatea experienţelor şi – până la un punct – a opţiunilor, ci şi *trend*-ul vieţii în socialism. El este exprimat, cu o mare fidelitate a captării *mediei*, prin traseul biografic al eroinei, reprezentativ în punctele esenţiale.“[4]

Pe aceeași linie a analizei se înscrie și Mihaela Ursa: „Sunt conștientă de pericolul reducției când fac această afirmație, dar o fac cu bună știință: romanul lui Dan Lungu (…) se intersectează parodic, caricaturizant, cu romanul de tipologii. Deși individualizate, personajele poartă amprenta unui întreg tip național/uman, a unui tipar precis de formatare a clișeelor și a prejudecăților istorice.“[5]

Lumea romanescă se populează, rând pe rând, cu personaje-*eșantion*, alcătuind un inventar mozaicat al vieții sociale ante- și postdecembriste. Atelierul de „confecții metalice“ unde lucrează Emilia Apostoae este un microcosmos în sine, reducând la scară o întreagă „civilizație“ a uzinei socialiste, cu toate angrenajele și ierarhiile ei. Facem cunoștință cu *șeful benign* al atelierului, care prin relații personale „face și desface“, procură materia primă, primește comenzi și asigură salariile angajaților, cu o singură condiție: „— Cine are ciocu’ mic o duce ca-n rai cu mine“. În contrapunct, există și categoria *șefului malign*, ilustrată de fostul maistru al colegului Sorin, venit de la vopsitorie: „Maistrul era al dracului și îi plăcea să știe tot ce mișcă, așa că-i încuraja să se dea în gît unii pe alții. Și-i mai plăceau și peșcheșurile.“[6] Este tipul de șef care solicită frecvent „mici favoruri“ în schimbul bunăvoinței sale și care își validează poziția ierarhic superioară prin intimidarea, dezbinarea și umilirea subalternilor.

În același „Pantheon“ al „zeilor“ fabricii tronează *secretarul de partid* Dorofte, responsabil cu diseminarea lozincilor și confecționarea pancartelor omagiale. Este memorabil episodul în care acesta face un control inopinat la atelierul Emiliei, în ziua de Paște, încercând să dejoace orice formă „antirevoluționară“ de celebrare a sărbătorii creștine: „Pe la prînz soneria a sunat necodificat. Ne-am uitat unii la alții și am intrat în alertă. Am strîns totul, am băgat în dulapuri și am trecut la mașini. A durat un pic pînă am deschis. În ușă, Dorofte. N-a spus nimic, a început să se plimbe prin atelier și să se uite prin toate cotloanele. Cred că mirosea a vin și a ouă, chiar dacă noi nu ne dădeam seama. La un moment dat s-a apucat de scotocit în coșul de gunoi și a scos ceea ce probabil căuta, coji de ouă roșii. La asta nu ne gîndiserăm.“[7] Tot șeful secției, om abil („mare diplomat șefu’ ăsta al nostru!“) este cel ce dezamorsează situația cu o sticlă de tărie: „Am adus cel mai fin coniac pe care l-am găsit, că whisky nu aveam de unde scoate așa repede. Asta deja era un semn bun. După două ore, ne-a făcut semn să mai aducem o sticlă. Așadar, se rezolvase.“[8] În mod ironic și paradoxal, aflăm la finalul romanului, în etapa sa postrevoluționară, că vajnicul apărător al valorilor comuniste și avocatul ateismului a schimbat salopeta pe patrafir și coniacul pe aghiazmă, călugărindu-se („El era, tu! Secretarul de partid pe fabrică vînzînd iconițe, ți-ai fi imaginat asta?).

3 Poate nu întâmplător, numele de alint al eroinei este Mica.
4 Daniel Cristea-Enache, „Răpirea din Serai - *Sunt o babă comunistă!* de Dan Lungu“, articol disponibil la adresa web: https://atelier.liternet.ro/articol/5596/Daniel-Cristea-Enache/Rapirea-din-Serai-Sunt-o-baba-comunista-de-Dan-Lungu.html.
5 Mihaela Ursa, „Baba comunistă *c’est moi!*“, în *Apostrof*, Anul XVIII, nr. 6 (205), 2007, p. 29.
6 Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 24.
7 *Ibidem*, p. 218. Trebuie remarcat aici entuziasmul călâi cu care angajații „construiesc socialismul“ la locul de muncă.
8 *Ibidem*, p. 220.

Ca în orice sistem clientelar, întâlnim și *afini ai nomenclaturiștilor*, indivizi subcalificați, plasați strategic în sinecuri: „La noi tocmai venise un băiat tînăr, Dragoș. De fapt, ne fusese băgat pe gît, căci era nepotul prim-secretarului. Șeful nu avusese încotro, îl primise. Cum nu știa care-i mînerul la patent, așa de doxa era, i-a dat o muncă de proiectare, unde era din an în paște de făcut cîte ceva.“[9]

Apoi, din pleiada de figuri proletare (nea Plugaru, nea Culidiuc, nea Pancu, nea Ariton, nea Hondrilă, Costel, Radu, Aurelia)[10] se remarcă, în efigie, chipul fățarnic al *turnătorului de serviciu*, nea Mitu, care sub masca jovialității (întreține audiența cu bancuri antisistem) ascunde adevărata sa natură venală, ce transpare în onomastica personajului: un ins lipsit de scrupule, mituibil de către organele represive. Practic, în economia romanului, intervențiile anecdotice ale lui nea Mitu sunt livrate în capitole separate, reluate ciclic, ca pe un *leitmotiv*, și care însumate oferă cititorului o antologie de „folclor urban“ din era comunistă.

Soțul Emiliei, Țucu, este un personaj savuros, hâtru, care în spatele măștii diafane de orășean (ce l-a făcut cândva „eligibil“ ca soț în ochii eroinei) ascunde mentalitatea unui *țăran alienat*, cu toate clișeele patriarhale de raportare la lume. Scena întâlnirii părinților cu fiica lor, Alice, emigrată în Canada, și iubitul acesteia, Alain, este una antologică. Atât abordarea evenimentului, cât și dialogul dintre soți (ce precede momentul revederii) abundă în stereotipii de gândire „rustică“. Țucu își face griji dacă viitorul ginere „n-are o ureche“ sau „dacă-i negru“ (reziduuri arhaice de demonizare a „străinului“, de raportare la „celălalt“ prin excludere); îl numește „Alin“, în încercarea de a-l autohtoniza; se întreabă dacă este suficient de robust (criteriu esențial pentru un cap de familie într-o gospodărie țărănească). La rândul ei, Emilia are toate „reflexele“ de comportament tradițional, specific unei bune „gospodine“ și „gazde“: face „șmotru“ în casă, cumpără perdele noi, pune „oale la fiert pe toate ochiurile“, gătește „borș de pasăre, sarmale și friptură de purcel, prăjituri și plăcinte“ implicând și o vecină, îl pune pe Țucu să văruie palierul („să nu creadă canadianul că a nimerit într-o peșteră“), merge la coafor. Alain se dovedește a fi un bărbat „normal“, însă dezamăgitor: mănâncă frugal și dietetic, se cazează la hotel și își invită viitorii socri la restaurant (refuzându-le ospitalitatea), vestimentația sa nu este adecvată momentului („a venit înțolit ca la discotecă“), bea ceai de mentă cu gheață în loc de alcool („De țuică nici n-a vrut să audă“), ba mai mult, nici măcar nu le cere mâna fiicei lor. Dialogul din patul conjugal, la finele „pețitului“ eșuat, reflectă clivajul dintre două tipuri de mentalitate ireconciliabile, într-o scenă parcă desprinsă din piesele lui Caragiale:

„— Auzi, știi la ce mă gîndeam?
— Mm?
— Băiatul ăsta, Alin...
— Alain!
— Io-i zic Alin, dă-mi pace!
— Ce-i cu el?
— Păi, pe băiatul ăsta dacă îl pui să care o roabă cu mortar, cade lat după zece metri.
— Și?
— Zic și eu...
— La ce să care mortar, că doar lucrează la bancă.
— Mda, și tu ai cumva dreptate.“[11]

Emblematică este și figura doamnei Rozalia, vecina croitoreasă, portavocea *victimelor* regimului totalitar. Ea este „alt fel de orășeancă decît tanti Lucreția“, după cum observă Emilia, o orășeancă genuină, rafinată și manierată, de extracție interbelică, stigmatizată cu apelativul de „chiabură“ de către sistemul opresiv. Istoria vieții ei și a tatălui său ne prezintă drama unei întregi clase sociale de foști mic-burghezi, prigoniți și marginalizați, supuși unor experimente de proletarizare forțată prin

9 *Ibidem*, p. 186.
10 Colegii eroinei și „boierii“ fabricii, cum sunt numiți cu invidie de ceilalți angajați, pentru că lucrează într-o secție privilegiată, la „export“, beneficiind de salarii duble.
11 Dan Lungu, *op. cit.*, p. 35.

„ree duc are“ și de transformare în „oameni noi“. Astfel, din cauza originilor „nesănătoase“, Rozaliei i se refuză în tinerețe accesul la studii superioare în domeniul artelor plastice („un loc ocupat de fiul unui chiabur este un loc furat unui copil de proletar“), ajungând „femeie de serviciu într-o instituție, iar apoi taxatoare în autobuz“. Tatăl său, Anton Buzinschi, vestitul proprietar al unui atelier de croitorie în vechiul regim, va fi deposedat de toate bunurile și i se va refuza orice loc de muncă, supraviețuind din vânzarea clandestină a cupoanelor de stofă ascunse în podul casei. După lungi tribulații, la finele procesului de „corecție“ socială și prin „intervenții sofisticate“, regimul decide să-i facă o „favoare“, printr-un gest înjositor: îl va angaja croitor în propriul său atelier, acum națională. Și pentru ca umilința să fie supremă, aflăm cu stupoare că „Dintre foștii ucenici, nu mai era decît unul, cel mai neîndemînatic, care devenise șef și care era membru de partid.“[12] – chintesența sistemului axiologic „răsturnat“, după care funcționa societatea românească a vremii.

Unchiul Andrei și mătușa Lucreția, rudele citadine mai înstărite ale tinerei Mica, sunt reprezentativi pentru clasa *white-collar* socialistă, a funcționarilor plasați rezonabil – și confortabil chiar! – pe treptele sociale ale epocii: „Nenea Andrei este fratele mai mare al tatei și lucrează la gară. E un fel de șef. Nu unul mare-mare, dar tot șef se cheamă că este. Tanti Lucreția e telefonistă și umblă mereu coafată, rujată și parfumată. Ea s-a născut la oraș. Mare noroc a avut! Ea, cînd vede o balegă, se ține de nas. Are unghiile date cu ojă. Nu prea vine pe la noi, la țară, dar cîteodată, în vacanță, mă trimite mama la ea.“[13] Mătușa Lucreția, pedantă și închipuită, este proiecția într-o oglindă deformatoare a imaginii doamnei Rozalia, prin „rafinamentul“ său suburban și atracția irezistibilă pentru obiecte „adorabile“, din categoria *kitsch*-ului: bibelouri care împânzesc apartamentul, prosoape moi și papuci „cu motocei, foarte pufoși“. Din păcate pentru tânăra noastră eroină, ea reprezintă unicul mentor, ideea de succes în viață, un *role model* adorat cu obstinație până în clipa în care află de infidelitatea sa față de unchiul Andrei.

Nici nu e de mirare, având acest „reper“ uman, că Emilia Apostoae se va rezuma, de-a lungul vieții, la micile satisfacții cotidiene de ordin material (apartamentul la bloc, cada de baie, butelia, serviciul bine plătit, în proporție inversă cu munca depusă, concediile prin sindicat, procurarea de alimente, îmbrăcăminte și obiecte de uz casnic prin rețeaua de „pile, cunoștințe și relații“ – o reinterpretare în cheie parodică a acronimului P.C.R.). Aceste „împliniri“, care îi satisfac un orizont de așteptare limitat de însuși mediul socio-politic în care își duce traiul, vor alimenta obsesiv nostalgia de mai târziu a personajului, aflat la o altă vârstă (a senectuții) și într-un alt climat politic (o democrație incipientă și tulbure): „Doamne, ce bine am dus-o pe timpul comunismului! Dacă acum aș duce-o în jumătate ca pe atunci, aș fi mulțumită. Ce jumătate, pe-un sfert, și tot aș zice săru-mîna. Am avut tot ce mi-am dorit. E drept, pe atunci nu-ți doreai prea multe. Nu știu de ce, dar nu-ți doreai prea multe. Cred că nu știai că se pot face așa multe cu banii, ca acum. Dar, pentru lumea aia, am avut tot ce-mi poftea inima.“[14] Aceasta este, de fapt, „fraza care rezumă filosofia personajului, adunând exponențial, în același timp, filosofia unei întregi clase românești“[15].

Structural, romanul alternează trei voci narative homodiegetice ale aceluiași personaj feminin, Mica Burac/ Emilia Apostoae (după căsătorie), aflată la diferite vârste: copilăria grea „într-un sat ascuns între gloduri“, tinerețea exuberantă într-un atelier comunist de „confecții metalice“ și bătrânețea plină de lipsuri și frustrări, într-o Românie postrevoluționară apatică și incertă.

Primele două voci sunt de fapt *flashback*-uri menite să sondeze trecutul eroinei și, astfel, să-i legitimeze opțiunile politice vehiculate prin intermediul celei de-a treia voci, a senectuții – pivotul întregului material epic. Prin această ultimă voce, eroina se autoproclamă „babă comunistă“, nu pentru că ar fi făcut parte din rândurile activiștilor zeloși ai partidului, ci pentru simplul fapt că înainte de revoluție o ducea „muuult mai bine decît acum“. Această mărturisire îi este smulsă Emiliei de către fiica sa, Alice, într-o convorbire telefonică premergătoare alegerilor, care va

12 *Ibidem*, p. 206.
13 *Ibidem*, p. 17.
14 *Ibidem*, p. 85.
15 Mihaela Ursa, *art. cit.*

decl
anșa
în protagonistă un conflict interior major. În acest episod, autorul demonstrează o „forță incredibilă de a trece conflictul comunism-postdecembrism în registrul uman, de a sublinia schizoidia extraordinară a generațiilor formate și crescute în comunism.“[16] Discuția purtată în contradictoriu cu privire la forța politică ce trebuie votată („Ideea e nu să voteze cu cutare sau cutare partid, ci să nu voteze cu foștii comuniști“ – îi spune Alice mamei sale) devine catalizatorul retrospecției nostalgice a eroinei, care alimentează conținutul întregului roman.

Inventariind episoadele feerice din anii tinereții, pe care fluxul memoriei i le derulează ca printr-un filtru fotografic de înfrumusețare a imaginii, pensionara Emilia Apostoae trăiește o criză identitară, neînțelegând dacă nostalgia pentru vremurile de altădată poate fi un criteriu valid de etichetare a sa drept „comunistă“: „Pînă la conversația cu Alice, nu mă gîndisem niciodată la mine ca la o comunistă. Mă trezisem adesea visînd la perioada frumoasă din viața mea, cînd eram tînără și munceam voinicește, cînd făceam mese îmbelșugate în familie și mergeam în concedii, dar niciodată nu-mi trecuse prin cap că asta poate însemna să fii comunist. Regretam timpurile acelea, oamenii de care eram înconjurată, veselia, solidaritatea, dar, nu știu de ce, nostalgia asta nu se lipea deloc cu numele de comunist.“[17]

Crescută și formată într-un mediu ideologic nociv, protagonista nu poate discerne atrocitățile sistemului comunist, percepând doar iluzia unei bunăstări și împliniri personale. Ea nu este capabilă să problematizeze, să privească dincolo de aparențe, să înțeleagă pe deplin lumea în care trăiește și locul său în această lume. Dan Lungu explorează în romanul său felul în care ideologia politică totalitară modelează ireversibil mentalul individului banal, deposedându-l de eul autentic, clișeizându-l și provocându-i o criză identitară.

Eroina cărții parcurge o **dublă tranziție**: mai întâi una socială, prin trecerea de la mediul rural la viața urbană (fie ea și proletară, până la momentul Revoluției), apoi una politică, prin tranzitul de la un regim comunist opresiv și aberant la o formă incipientă de capitalism și democrație. Dacă la prima tranziție se poate adapta în mare măsură, date fiind aspirațiile sale și maleabilitatea vârstei fragede, cea de-a doua se dovedește a fi o încercare insurmontabilă, în termenii depășirii unor inerții de mentalitate. Paradoxul la care asistăm, astfel, prin lectura cărții, este acela că cele două epoci își schimbă polaritatea în ochii personajului central, atributele lor se inversează, trecutul comunist fiind privit cu admirație nostalgică, în timp ce prezentul democratic îi provoacă mai degrabă disconfort.

BIBLIOGRAPHY

Boia, Lucian, *Mitologia științifică a comunismului*, Ed. Humanitas, București, 1999.

Cristea-Enache Daniel, „Răpirea din Serai - *Sunt o babă comunistă!* de Dan Lungu“, articol disponibil la adresa web: https://atelier.liternet.ro/articol/5596/Daniel-Cristea-Enache/Rapirea-din-Serai-Sunt-o-baba-comunista-de-Dan-Lungu.html.

Lungu, Dan, *Sînt o babă comunistă!*, Ed. Polirom, Iași, 2010.

Nițescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Ed. Humanitas, București, 1995.

Rogozanu, Costi, „Cum să explici că nu e bun comunismul?“, în *Suplimentul de cultură*, nr. 118, articol disponibil la adresa web: http://suplimentuldecultura.ro/1259/cum-sa-explici-ca-nu-e-bun-comunismul/.

Ursa, Mihaela, „Baba comunistă *c'est moi!*“, în *Apostrof*, Anul XVIII, nr. 6 (205), 2007, p. 29.

16 Costi Rogozanu, „Cum să explici că nu e bun comunismul?“, în *Suplimentul de cultură*, nr. 118, articol disponibil la adresa web: http://suplimentuldecultura.ro/1259/cum-sa-explici-ca-nu-e-bun-comunismul/.

17 Dan Lungu, *op. cit.*, p. 66.

TH
E MYTH OF PROMETHEUS – A BRIEF ENCOUNTER BETWEEN KAFKA AND CAMUS

Vilma-Irén Mihály
Lecturer, PhD, Sapientia, Hungarian University of Transylvania, Miercurea Ciuc

Abstract. From a phenomenological perspective myths stand at the very beginning of literature itself. Over the centuries they have inspired many authors from ancient times up to the present. Having been used and reused over the centuries, they have no doubt suffered several alterations. Whereas their essence has remained the same, the different versions give us a picture of the prevailing mentality of the era the myth was rewritten in. Thus, myths function as multiple mirrors reminding us of the ancient views, but also pointing at the differences between old and modern and the reasons behind the change of perspectives. The present paper aims to highlight the way in which the ancient myth of Prometheus was rendered by Franz Kafka – Prometheus (1917) – and Albert Camus – Prometheus in the Underworld (1946/47). By analyzing and comparing their short texts we shall get a picture of how absurd literature dealt with ancient myths, but also of how Kafka and Camus used the myth of Prometheus to make diagnoses of the world they lived in.

Keywords: myths, alienation, absurd literature, parables of modern times

"There is indeed the inexpressible. This shows itself, it is the mystical."
Ludwig Wittgenstein

A real-life personal encounter had never taken place between Franz Kafka (1883-1924) and Albert Camus (1913-1960), however, Kafka counted to Camus' predecessors, fact also proven by the French writer's reflections on the former's work, e.g. the Appendix to *The Myth of Sisyphus*, "Hope and the Absurd in the Work of Franz Kafka "(1942). Moreover, since both writers were concerned with human condition in the modern world and wrote modern parables often based on the same topic, we can easily imagine how they meet and enter into a dialogue through their texts. The basis for their present encounter is provided by the myth of Prometheus, as handled in the parable *Prometheus* (1917) by Kafka and by Camus in his essay *Prometheus in the Underworld* (1946/47). Thus, the present analysis focuses on the way the two authors dealt with the same myth, and on the time-diagnosis mirrored by the texts.

Towards the end of the 19th century there was a shift in perception regarding the reception of antiquity. Friedrich Schiller in his classical works had still highlighted the importance of a return to Greek antiquity by putting up a sharp contrast between the ideal that he thought to find in these ancient masterpieces and his reality. Through this opposition he in fact strengthened and gave voice to his longing for the lost world of the Classical Greek mythology and literature. In his elegy *The Gods of Greece* Schiller highlighted the human character of the Greek gods as well as the godly nature of humans, all together emphasizing the humanistic traits of antiquity. Thus, while depicting the falling apart of the Greek world, Schiller also established an idealized perspective of it (cf. Seidensticker, Vöhler 2001: VII, VIII).

However, while in the 18th century this image of antiquity was linked to freedom and beauty, during the 19th century it lost its emancipative character. Nietzsche in turn criticized this development, since in his opinion the Greek classical works should have continued to be role models, yet by preserving their critical potentiality too. He suggested that these antique models should be reinterpreted. He turned to the beginnings of Greek culture, e.g. Homer's heroic epic, the pre-

Socratic philosophy, early lyric and tragedies. To Nietzsche the downfall of antiquity had begun with Socrates, thus all the works created afterwards should be ignored as examples and models to follow (cf. Seidensticker, Vöhler 2001: VIII). Nietzsche's reinterpretation set the basis of a new canon, handling antique works from a modern, critical point of view that led to several different projections of these old new stories.

As far as the myth of Prometheus is concerned there have been many reinterpretations over the centuries. According to the ancient sources Prometheus was the son of the Titan Iapetus – brother of Cronos – and the goddess Clymene/Themis. His brothers were Atlas, Menoetius and Epimetheus.

IAPETUS : MAIN LINEAGES

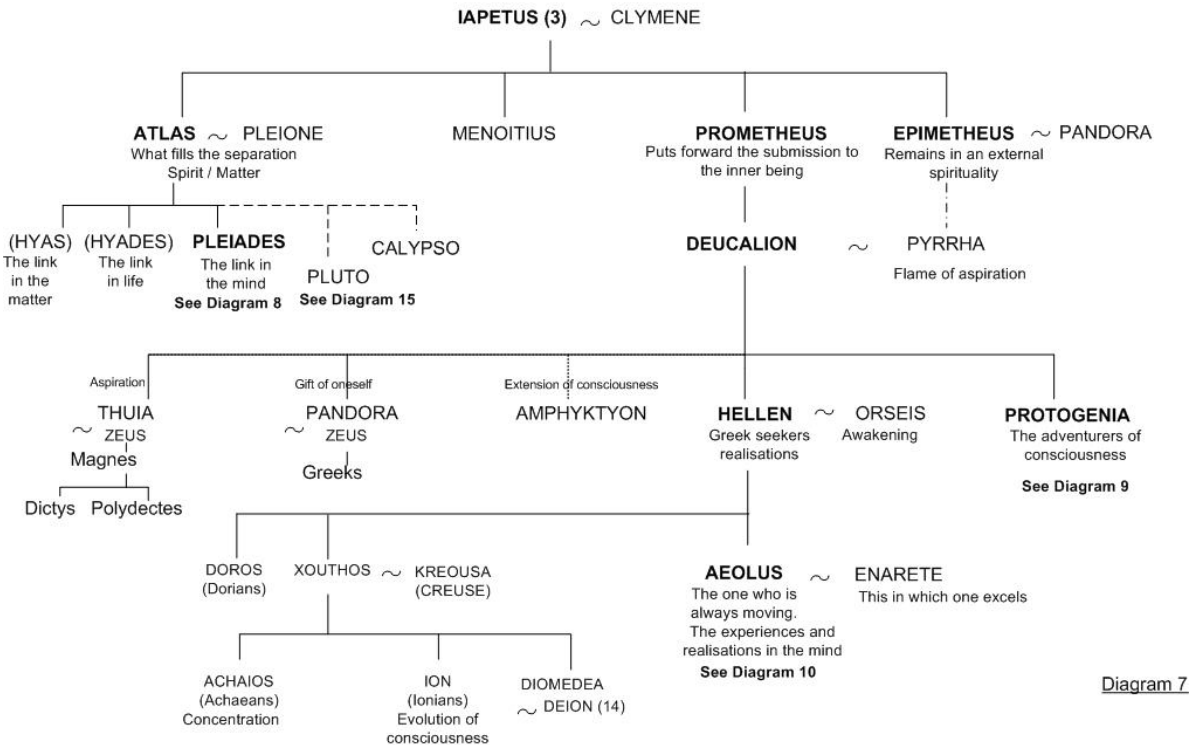


Diagram 7

https://www.greekmyths-interpretation.com/en/atlas-prometheus-family-tree/ (downloaded on 7th December 2020)

In the fight between the Titans and the Olympian gods, being discontent with his fellows who were not willing to use trickery in order to succeed, Prometheus switched sides and thus contributed to Zeus' victory (Lodwick 1996: 100).

Prometheus' name is largely accepted to mean `forethought` in opposition to that of his brother Epimetheus' `afterthought`, yet according to Graves this is due to a Greek misunderstanding of the original Sanskrit word, *pramantha*, or fire-drill that Prometheus had supposedly invented. The Indo-European folk-hero, Prometheus had become confused with Palamedes, the Carian hero who the invention and distribution of all civilized arts had been attributed to. The Babylonian god Ea must also have played a role in shaping Prometheus' figure as known and accepted today. Supposedly, Ea had created man from the blood of Kingu – a character similar to that of Cronos (cf. Graves 2002: 89). In Greek mythology Prometheus either appeared as the creator of man – he made the first man out of clay – or as a gift-taker; after the gods gave life to all creatures, he and Epimetheus received the task to endow them with presents so that they could survive and flourish. The most important gift Prometheus gave to mankind was fire. Again there are several slightly different versions of how this happened. The most prominent one is that Prometheus stole fire from the gods and gave it to mankind, he also showed them how to use it and thus metalwork began. Another alternative to the story reveals to us that mankind had already possessed fire when Prometheus

tricked Zeus by offering him bones and fat instead of meat. Zeus punished Prometheus and mankind by taking away fire so that they would have to eat their meat raw. Thus, Prometheus stole fire and gave it back to people. However, Prometheus could not escape Zeus' anger and revenge, the latter had him chained to a rock and sent an eagle to eat his liver. As the Titan's liver kept re-growing, the eagle would return every day which led to a seemingly never ending suffering. After many years Hercules killed the eagle freeing Prometheus (cf. Lodwick 1996: 100).

One of the first written documents that relates Prometheus' story to us is Hesiod's *Theogony* (508-617) which emphasizes the conflict between Zeus and Prometheus and focuses on the founding of human culture and the question behind humanity's suffering. Prometheus and mankind have to acknowledge that Zeus cannot be deceived or outrivaled. In *Works and Days* (27-109) Hesiod introduces the Pandora episode into the story, where having received fire Zeus punishes man by asking Hephaistos to create the first woman out of clay. Out of Pandora's box derive all the negative aspects of life, e.g. illness, war, hard work and death (cf. Walther 2009: 216). According to Graves, however, the Pandora episode should not be considered a genuine myth because it was in fact invented by Hesiod and was an antifeminist fable (Graves 2002: 90).

Aeschylus' tragedy *Prometheus Bound* (480 BC) is considered one of the first literary works dealing with and retelling the ancient story. It lacks the two previously mentioned episodes, namely that of the fake sacrifice and the Pandora episode, focusing instead on the hero who resists and opposes Zeus even when enchained. In the tragedy the poet praises the hero for handing fire over to mankind, as well as several other technical inventions, bestowing people with the skills necessary to create culture. We also get an insight into the conflict between the Titans and the Olympian gods. At the end of the tragedy Prometheus vanishes at the revolt of the elements (cf. Walther 2009: 216).

In Ovid's *Metamorphoses* (8 AD) Prometheus' figure appears as the creator of mankind, out of clay and fire the hero makes man. Making a leap in time around 160 AD Lucian of Samosata turned the story into a parody, entitled *Prometheus on Caucasus*. Here Prometheus is well-versed in sophistic rhetoric and defends himself against Zeus' charges. The genre chosen enables the author to deconstruct the religious and political role of the myth, thus undermining Greek-Roman mythology and pointing at its mere literary character (Walther 2009: 217).

In the Renaissance period Prometheus' character was present in several works, such as Boccaccio's *Genealogia deorum gentilium* (1347-1360) where again his act of creating mankind prevailed. His deed had a double meaning: on the one hand he was a creator in the Biblical sense, on the other hand the provider of the skills necessary to be capable of acting morally. Thus, instructing people appeared as a second, separate act of creation.

In the late Renaissance Francis Bacon in *De sapientia veterum* (1609) made Prometheus into the leader of the new age as far as knowledge and culture were concerned. His sin was regarded here as a necessary precondition for the emergence of the new way of thinking (Walther 2009: 217-218).

Shaftesbury's Prometheus in *Soliloqui: or, Advice to an Author* (1710) equalled the poet himself who created a piece of literature in which spirit and fantasy were united in beautiful harmony. Meanwhile in German literature towards the end of the Enlightenment, Goethe celebrated Prometheus next to Shakespeare as genius creators in a speech on Shakespeare's day in 1771. In a drama fragment from 1773/74 baring the name of our hero, Goethe did not mention Prometheus stealing fire, thus he did not have to be punished. His descending on Earth was voluntary, he came to create and teach mankind. Minerva/Athene's role was to give soul to people while Pandora played a positive part too. In the same year Goethe wrote a hymn entitled *Prometheus* in which he depicted the relationship between father and son. Being self-confident regarding his power Prometheus dismissed Zeus' rule over mankind. The hero became the prototype of the genius who sought social, political and spiritual autonomy specific of the Sturm und Drang period (Walther 2009: 218-219).

About half a century later the two Shelleys also turned to the ancient myth and rewrote it according to their own perspectives. P.B. Shelley in his famous *Prometheus Unbound* (1820) formulated a

utopia centered around the character of Prometheus talking about the moral rise of mankind within an earthly paradise. Mary Shelley on the other hand in her novel *Frankenstein or, The Modern Prometheus* (1818) questioned the positive Promethean image created by Bacon or even that by P. B. Shelley. She drew attention on the possible negative effects of technical and technological inventions, where the created world/creatures could endanger the creator himself (Walther 2009: 220-221).

At the end of the 19th century Friedrich Nietzsche yet again presented Prometheus as the prototype of the free, autonomous individual, the person who could obtain everything on his own, both in *The Birth of Tragedy* (1872) and in *The Joyful Wisdom* (1882).

André Gide wrote *Le Prométhée mal enchainé* (1899) as a parody, in which he chose Paris as the setting. Prometheus had freed himself and was walking in the Parisian streets. During his walk he learnt by chance of Zeus' lastest deeds, e.g. the god was conducting experiments on people without any reason or purpose. People were known to have an *idée fixe* that was a unique characteristic of their personality. This *idée fixe* was represented, for example, by the eagle in Prometheus' case. At the end Prometheus changed his mind: he concluded that chance would not lie in possessing an eagle, but in being capable of seeing with self irony how the different elements contributed to reality. The hidden message of the parody lay in how to use creativity on a larger scale (Walther 2009: 221).

The two texts to be discussed more elaborately already belong to 20th century literature but largely draw on the predecessors, especially if we think of Nietzsche's previously mentioned philosophy. In his 125th aphorism a Diogenes-like mad man is looking for God, but not for the dead one, who they had killed, but Nietzsche's Superman (cf. Politzer 1960: 47). The mad man's character is similar to the Nietzschean Zarathustra who at the end of the 19th century stated his time had not come yet. These Nietzschean aphorisms set the basis for modern parables that offer no clear message, but are built on a paradox (cf. Politzer 1960: 48).

Franz Kafka's *Prometheus* (1917) published posthumously in 1953 as part of *The Blue Octavo Notebooks*, sometimes referred to as *The Eight Octavo Notebooks* which contained philosophical and literary writings, fragments and extracts written between 1917 and 1919 alluding to human condition can be considered such a modern parable. The text itself consists of five short paragraphs, the first four present four different versions of Prometheus' myth, whereas the fifth is sort of a concluding explanation, an interpretation of the previous attempts to render the story.

Throughout the short text Kafka makes an economy of the words he uses. The first sentence seemingly has the role of introducing the four different versions of the Promethean myth. However, the narrator says "There are four legends about Prometheus." (Kafka 1917 n.p.) and by this he not only introduces but also hints at a possible interpretation too, since he does not use the words *myth* or *story*, which would be more neutral, but *legend*. While myths can seemingly be less connected to physical reality/phenomena, legends are or can be related closer to these. They may refer to the life of a saint or to the history of a place, e.g. a church etc., and often contain supernatural elements (cf. Baldick 2001: 138). Thus, the four versions of the myth of Prometheus are to be read and interpreted from the perspective of the relationship between text(s) and truth.

The first version of the myth gives the general, undetailed reason of why the gods punished Prometheus and emphasizes the punishment and ongoing suffering of the hero: "According to the first, because he had betrayed the gods to men he was chained to a rock in the Caucasus and the gods sent eagles that devoured his perpetually renewed liver" (Kafka 1917 n.p.). Out of the four maybe this one is closest to the world of the Greek myths due to the timeless suffering it names (György 2007: 54).

In the second version Prometheus' suffering is in the center due to which the hero becomes one with the rock he is chained to: "According to the second, Prometheus in his agony, as the beaks hacked into him, pressed deeper and deeper into the rock until he became one with it" (Kafka 1917

n.p.)
.
The timelessness of the first version is taken over by the suffering coming to an end. This end has visible signs in reality, namely the rock (cf. György 2007: 54).
The third version focuses on the process of forgetting, no one seems to know why the hero was punished: "According to the third, in the course of thousands of years his treachery was forgotten, the gods forgot, the eagles forgot, he himself forgot" (Kafka 1917 n.p.). However, we do not know whether forgetting also implies that the suffering stopped, or whether the story came to an end, we do not get any information about time either, this part is only about not remembering any longer (cf. György 2007: 54).
The fourth version turns the process of *forgetting* into *getting weary*: "According to the fourth, everyone grew weary of what had become meaningless. The ,gods grew weary, the eagles grew weary, the wound closed wearily" (Kafka 1917 n.p.). While forgetting and getting weary are similar, there is another factor that is more important in this paragraph, namely that the matter at stake is in fact meaningless (cf. György 2007: 54). Thus, the whole myth of Prometheus seems to have lost its meaning, or value.
Following this line of thought it is as if Kafka, in a concise manner, had listed the main versions of the Promethean myth as encountered in the different centuries together with what had been left of it in the modern world. As we could see in the rewritings beginning from Hesiod to Gide each time there was another aspect of the myth that the writers highlighted. In Kafka's version the possible interpretations become meaningless, as if the whole myth was stripped of its value. On the one hand this means that in Kafka's age there was no need for myths, these had lost their meaning. Great heroes and heroic deeds did not have their place in a modern world (cf. Politzer in György 2007: 56). Thus, the text becomes a parable of two contrasting worlds, that of the Greek myths and that of modern man (cf. Politzer in György 2007: 56). On the other hand, there is a fifth paragraph, which takes the reader back to the central question revolving around the relationship between truth and text(s) as already presupposed by the use of the word *legend* in the first sentence: "What remained was the inexplicable range of mountains. The legend tries to explain the inexplicable. Since it arises out of a foundation of truth, it must end in the realm of the inexplicable" (Kafka 1917 n.p.). What is given and can be taken for real is the rock which Prometheus is chained to. The different texts, the legends, words as in the motto by Wittgenstein try to explain how the rock/reality came into existence, which is impossible. We can only be sure of its existence, but not of the stories talking about it (cf. György 2007: 56-57). Paradoxically, one is searching for an explanation for truth, for a meaning behind reality, but only gets stories/texts about it instead. These texts are then interpreted and reinterpreted, yet without being able to explain the inexplicable. This view is in line with Kafka's definition of parables: "All these parables really set out to say merely that the incomprehensible is incomprehensible, and this we knew already" (Kafka 1946: 258). *Prometheus* becomes a parable of parables (cf. György 2007: 56). However, in this parable of parables myth somehow equals truth, whereas its different versions rendered in texts are interpretations of it without the potentiality of providing a full explanation for it. At the beginning of the 20th century modern man seemingly had already been living in a world without myths, at most surrounded by the interpretative versions of these. Modern parables were statements of "man's awareness of the supernatural, but rather than bridging the gap between the here and the there, the rational and the irrational, they reveal and perpetuate this gap in an insoluble enigma" (Politzer 1960: 49). Time became suspended and the parables thrived towards the supra-real, they conquered reality by extending into unreality (Politzer 1960: 57). The questions risen by such modern parables were and still are more important than the answers they gave, since they were "parabolic trials instituted against a world deprived of any meaning" (Politzer 1960: 57).
Albert Camus when discussing Kafka's work in his Appendix to *The Myth of Sisyphus* (1942) starts exactly with the incomprehensibility of and the questions in Kafka's texts. In his opinion, Kafka's art forces the reader to re-read the books, because no word for word rendering is possible and the endings, if any, suggest several possible interpretations – see Kafka's *Prometheus* as discussed

abo
ve.

Camus considers Kafka's texts are symbolic works and symbols always transcend both the author and what they want to express (cf. Camus 1942: 1) – as proven above Kafka was well aware of this symbolic function of language and texts. Referring to Kafka as a writer of absurd literature Camus finds that the expression of absurdity within the texts happens by the logical (cf. Camus 1942: 4). However, especially in Kafka's novels beside the absurd Camus thought to have found hope hidden behind the attachment to that which made man suffer, to suffering itself (cf. Camus 1942: 6). Furthermore, Camus placed Kafka next to Kierkegaard and other absurd-oriented existentialist writers whose works in his opinion were a cry of hope, since they embraced the God who had consumed them. Hope would enter through humility and the absurdity of their existence assured them of supernatural reality (cf. Camus 1942: 10). The author of this paper tends to agree with Camus regarding the presence of hope in Kafka's works in as far as in *Prometheus* (1917) myths are the equivalents of truth. According to such a reading they would stand for and strengthen the belief in supernatural reality, in the transcendental. Yet, if there is hope to be found in Kafka's texts then so there is in Camus'.

In his essay *Prometheus in the Underworld* (1946/47) Camus takes up the storyline exactly where Kafka ended it approximately three decades earlier. The atmosphere created during and by the two World Wars, the rapidly changing conditions left people feeling alone, alienated in the world, as if forgotten by God and fellow human beings. Amidst all horrors of life where were they to find a safe shelter, what meaning was there to discern from all the happenings? At this point Camus turns to the myth of Prometheus to find or give a possible answer to the question. He starts with a quote by the aforementioned Lucian as a motto: "*I felt the Gods were lacking as long as there was nothing to oppose them*" (Thody 1970: 77, emphasis in the original). In line with Kafka, with this choice he already points at two different ways of dealing with the myth. On the one hand he emphasizes the opposition between the gods and their opponent(s), here Prometheus, while also indicating that one could not have existed without the other. On the other hand, with and through the motto, just like Kafka, Camus also questions the truth-value of such stories, since Lucian's *Prometheus on Caucasus* was among the first works that undermined the credibility of the story and labeled it as a *mere* literary product.

The motto is followed by a question, namely "What does Prometheus mean to man today?" (Thody 1970: 77). While Kafka did not ask this question, yet had given four/five possible answers to it, all of them evasive, because of their uselessness in the modern world, in his essay Camus saw the figure of Prometheus as an example to follow for modern man. However, in the text the hero appears in various facets fluctuating between being an absolutely positive hero and a less favourable character. Although Prometheus' rebellion is thought to be the cause of today's historical chaos, the narrator still considers him as being one of them/a fellow human being (Thody 1970: 77). Thus, somehow, in Camus' reading of the myth, Prometheus is the cause of but also the solution to mankind's problems. His rebellion is a lonely sign followed by no one. He is the hero who loved mankind so much that he gave them fire, freedom, technology and art. Modern man chose to care for technology only, considering art an obstacle, a sign of slavery. Prometheus on the other hand could not differentiate technology from art, he fought for both body and soul, while modern man was trying to first free the body even if that meant the soul had to die at least for a while. Was/is it possible for the soul to die? (cf. Thody 1970:77) This depiction of the modern man and the modern world is similar to the background against which Kafka wrote his *Prometheus*, an alienated and alienating milieu. Yet, while in Kafka's text all the protagonists somehow forgot about or got weary of not only rebelling, but of everything, in Camus' essay there are actions that can be performed, that can make the situation change. Ironically, modern man acts similarly to the gods of the ancient times, if Prometheus were to return, people would chain him to the rock in the name of the humanism that he himself was first to symbolize (cf. Thody 1970: 77). This can also be interpreted as the creature/the created world turning against the creator and sacrificing him (cf. also Mary Shelley's *Frankenstein*).

Power and aggression got mixed up in Europe around and during World War II and turned the continent into a gloomy and dark hell. History became a wasteland, yet modern man opted for it. His sin consisted in not having subdued history, but having become its slave and having gradually become resigned to slavery. The modern man's resignation at Camus is similar to Kafka's getting weary of the situation. It denotes a betrayal from mankind's part, they betrayed Prometheus who resembled the Savior, Christ (Thody 1970: 78). What Prometheus promised were reforms that people themselves had to make come true, their future lay in their own hands. Prometheus prayed to Mother-Justice and spoke about people who suffered just like him as fellow beings aware of the fact that the justice of history was blind and had to be surpassed by the justice of the mind and this was how Prometheus returned in our century (cf. Thody 1970: 78).

At the end of the essay Camus switches from the myth of Prometheus to myths in general. In his view "myths have no life of their own," they are waiting to be given flesh (Thody 1970: 78). If mankind turns to myths, these give them their strength fully. This reading of myths is similar to that of Kafka's where the source of these ancient stories belongs to the sphere of absolute truth that cannot be really touched upon or rendered through texts, only partially and in interpreted versions. The modern world and modern man have lost access to this layer of myths. Camus chose a certain kind of interpretation of the Promethean myth and tried to hint at the absolute truth lying somewhere behind the story itself. To him the myth of Prometheus reminds us of the fact that people can only be mutilated for a while, but not for eternity and that they have to be treated as a whole, consisting of body and soul. If soul has to be put aside, it should at least be remembered. The power of the Promethean man lies in "his quiet faith in man. This is how he is harder than his rock and more patient than his vulture. His long stubbornness has more meaning for us than his revolt against the gods. Along with his admirable determination to separate and exclude nothing, which always has and always will reconcile mankind's suffering with the springtimes of the world" (Thody 1970: 79). Contrary to Kafka's text, Camus takes the figure of Prometheus, and not the rock, for a surely existing entity. In a world left without the Christian God he turns to the Greek myths for a solution of the current human condition. Similarly to Sisyphus, Prometheus not only becomes a metaphor of modern man's condition, but also a prototype to be followed by modern man. Through the figure of Prometheus Camus also gives some hope or at least offers a possible solution, path to follow by modern man.

Despite the differences a further similarity between Kafka and Camus' texts, is the picture they take of their times. The way they present and deal with the myth of Prometheus is not just a special or another manner of interpretation, but also a diagnosis of the age they lived in. We could see that throughout the centuries the myth has suffered many rewritings and received several explanations. However, as shown by Kafka and partially also referred to by Camus, the deepest layer of myth, i.e. truth cannot be fully depicted in/by/through the various textual versions. Thus, while it undergoes changes, in fact it stays the same all along. What changes are the times and the texts which through a certain interpretative act function as mirrors that are specific of the particular age they were (re)written in. In Kafka's text the time-diagnosis shows a total ignorance on part of the modern man of the true relevance of myths/truth. In Camus' essay mankind is equally ignorant, yet the figure of Prometheus still serves as a prototype for modern man to follow. While the time-diagnosis resembles that of Kafka's, Camus' essay urges for a solution that he finds in ancient myth. Myths are at the beginning and at the end of the cycle of literature, of life itself. To become what one is (cf. Cook 1980: 175), in a world where heroism is limited to the pages of ancient texts – see Kafka's and Camus' way of dealing with the myth of Prometheus –, together with Kafka and Camus we have to travel back to Ithaca, "the faithful land, frugal and audacious thought, lucid action, and the generosity of the man who understands" (Camus 1956: 306). This is where the two authors' encounter ends.

BIBLIOGRAPHY

Bal
dick, Chris. 2001. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford. p. 138.
Camus, Albert. 1942. *The Myth of Sisyphus*. https://www.scribd.com/document/431514531/Hope-and-the-Absurd-in-the-Work-of-Franz-Kafka-Albert-Camus (last accessed 10 December 2020).
Camus, Albert. 1956. *The Rebel*. Trans. A. Bower, New York. Vintage Books, p. 306.
Cook, David. 1980. "Camus in the Underworld" in Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue Vol. 4, No. 1 (Winter/Hiver, 1980), p. 174-181.
György Kálmán C. 2007. "Kafka's Prometheus" in Neohelicon XXXIV (2007) 1, 5157DOI: 10.1556/Neohel.34.2007.1.5, p. 51-57.
Graves, Robert. 2002. *The Greek Myths*. http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2011/12/Robert-Graves-The-Greek-Myths-24grammata.com_.pdf (last accessed 8 December 2020).
Kafka, Franz. 1917. "Prometheus" in *The Blue Octavo Notebooks*. https://doku.pub/documents/franz-kafka-the-blue-octavo-notebooks-1917-19-google-docs-mqejnnn8oyl5 (last accessed 7 December 2020).
Kafka, Franz. 1946. "On Parables". In *The Great Wall of China*. Trans. Willa and Edwin Muir. New York. Schocken, p. 258.
Lodwick, Marcus. 1996. *Képtári kalauz. Mitológiai és bibliai jelenetek a festészetben* [*A Tour of Paintings. Mythological and Biblical Scenes on Paintings*]. Budapest. Officina, p. 100.
Politzer, Heinz. 1960. "Franz Kafka and Albert Camus: Parables for our Time" in Chicago Review, SPRING 1960, Vol. 14, No. 1 (SPRING 1960), p. 47-67.
Seidensticker and Vöhler. (eds.). 2001. Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert. [*Ancient Stories of Modernity. Antiquity in the 20th Century*]. Stuttgart/Weimar. Metzler, p. VII-X.
Thody, Ph.(ed.). 1970. *Albert Camus. Lyrical and Critical Essays*. New York. Vintage, p. 77-82.
Walther, Lutz. (ed). 2009. Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon. [*Antique Myths and their reception. A Lexicon*]. Stuttgart. Reclam, p. 216-224.
Prometheus' family tree: https://www.greekmyths-interpretation.com/en/atlas-prometheus-family-tree/ (downloaded on 7th December 2020).

LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE - UN CONTEXTE LITTÉRAIRE DES ENJEUX DANS LA VIE DES CANADIENS FRANÇAIS

Daniela-Elena Duralia
Assist., PhD, „Nicolae Balcescu" Land Forces Academy

Abstract: World War II affected the world in very particular ways. The cultural values of the nations involved in the conflict changed and evolved differently. Understanding the use of war as a literary context in novels requires a historical and sociological analysis of the societies depicted in their stories. In the following works: Neuf jours de haine (Jean-Jules Richard), Les Canadiens errants (Jean Vaillancourt) and La Guerre, Yes Sir! (Roch Carrier), the authors employ different literary narrative techniques (parody, memorium, narration, etc.) using World War II in order to create the desired literary contexts. The common purpose across the stories is to criticize the society of that particular period. This study compares these narrative techniques using interpretation and analysis to weave an overview of Quebec's situation during World War II.

Keywords: war, context, literary, history, sociology.

Introduction

La Deuxième Guerre mondiale a affecté différemment chaque pays en fonction de leur situation géographique, historique et politique. Ces facteurs ont fait en sorte que les pays se sont plus ou moins impliqués dans ce conflit mondial. Suivre l'évolution des valeurs culturelles et morales des Québécois facilite la compréhension de l'utilisation de la guerre comme contexte littéraire. Une analyse historique et sociologique de la société dans laquelle le roman s'ancre révélera des messages qui seraient autrement restés cachés. Les romans *La guerre, yes sir!, Les Canadiens errants* et *Neuf jours de haine* donnent à voir les Canadiens français comme des innocentes victimes de la guerre de la société et des Canadiens anglais. Selon nos connaissances sur le contexte littéraire, on pourra comprendre les intentions littéraires de l'auteur. Frederick Karl comprend l'utilisation de « la vision de l'innocence » (ma traduction)[1] dans la littérature américaine comme l'ingrédient le plus important dans la tragédie et la comédie américaine. Il explique que pour bien comprendre la chute dans les tragédies américaines, on doit comprendre l'expérience américaine (p. 42).

Connaître la littérature de guerre suppose de comprendre l'expérience du peuple représenté par les personnages de l'œuvre en question. Dans les romans de guerre élus par cette étude, les sentiments des personnages ne se rapportent pas seulement aux difficultés qu'ils ont vécues pendant la Deuxième Guerre mondiale, mais aussi à la conquête des Anglais. Cet événement semble être une tragédie dont les traces persistent jusqu'à nos jours. Dans *La guerre, yes sir!,* les Canadiens français sont présentés dans leur environnement édénique avec un certain style de vie. L'arrivée des soldats Canadiens anglais, dépeints comme des intrus, perturbe leur silence. Irrités par le comportement inacceptable des villageois, les anglophones rejettent leur mode de vie en les repoussant et en les jetant dans la neige. Vers la fin du roman, l'auteur clarifie aussi la nécessité de l'intervention des Canadiens anglais en la représentant comme très importante dans l'évolution de la société francophone au Québec. Le roman de Roch Carrier a été considéré par les anglophones comme « une radiographie de la société québécoise : document sociologique jugé réaliste » (Carrier, xix).

1 "the vision of innocence"

Dans l'introduction du roman de Carrier, Guy Snaith rappelle la réaction de Sheila Fischman, la traductrice anglophone alors qu'elle traduisait le roman :

Pour la première fois, je commençai à prendre conscience de la condition québécoise, à la comprendre, à éprouver envers elle un début de sympathie : je commençai à formuler des réponses à la perpétuelle et folle question : « Qu'est-ce que le Québec veut en réalité? » (ma traduction)[2] (xviii). [Le roman représente] "une œuvre littéraire, non un tracte politique, qui n'exprimait ni accusations, ni revendications, mais qui, avec plausibilité, évoquait un arrière-plan propre à faire comprendre cette période tragique" (xviii).

Contexte historique et politique

Les francophones au Canada s'appelaient des Canadiens aux premiers temps de la colonisation française, entre 1608-1760. Après la conquête de la Nouvelle-France par l'armée britannique, ils se sont attribués le nom de « Canadiens français » pour se distinguer des Anglais, qui s'installaient aussi au Québec. En 1960, les Canadiens français du Québec ont commencé à se considérer comme des Québécois dans un effort de marquer leur identité ainsi que leur attachement à leur culture et leur territoire. La compréhension des textes littéraires s'avère difficile si on ne possède pas les connaissances contextuelles nécessaires. Même si on apprend la langue française, qu'on vit au Québec et qu'on participe à la vie politique et culturelle en s'appropriant la culture québécoise, le manque de connaissances historiques ou sociologiques empêchera de comprendre l'impact de la Deuxième Guerre mondiale sur les individus. Sans des connaissances contextuelles bien intégrées, les messages des auteurs des romans de guerre resteront camouflés dans les différentes couches des textes. Dans les romans de guerre, *Neuf jours de haine* (Jean-Jules Richard), *Les Canadiens errants* (Jean Vaillancourt) et *La guerre, yes sir!* (Roch Carrier), les auteurs utilisent le contexte de la Deuxième Guerre mondiale de manières différentes.

Lire ces romans avant de s'informer sur la culture des Québécois entretient la problématique des messages des auteurs incompris par le lecteur. Les romans de Jean-Jules Richard et de Jean Vaillancourt semblent raconter une version sombre des événements de guerre. Le mécontentement et la frustration sont les sentiments immédiats éprouvés lors d'une première lecture. Dans *La guerre, yes sir!*, la guerre n'est ni un motif principal ni ne capte l'attention du lecteur. Les principales réactions sont plutôt le rire et le dégoût envers les Canadiens français qui se sont comportés comme des sauvages pendant la Deuxième Guerre mondiale. Par conséquent, un lecteur plus attentif et empathique pourra ressentir la nécessité de s'intéresser au cadre historique et sociologique de l'époque.

La revue de la littérature

Les deux études de l'historienne Béatrice Richard (1993 et 1995) offrent des explications importantes pour la compréhension du vécu des Canadiens français à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale. Même si « la guerre-combat est […] restée absente de l'historiographie québécoise de la Deuxième Guerre mondiale » (Béatrice Richard, 1995, 384), il faut savoir que « les Canadiens francophones sont bien allés se battre» et « se sont enrôlés volontairement » (Richard Béatrice, 1993, 32).

Dans son étude *Les Canadiens français et la participation aux guerres extérieures*, Robert Rumilly, représentant de L'Académie canadienne-française, explore les causes de la réaction des Canadiens français envers les anglophones. Étant pressé par l'Angleterre, le premier ministre du Canada n'a eu d'autre choix que d'accepter d'y imposer la conscription, qui devient ensuite loi, malgré le fait que le gouvernement avait promis le contraire en mars 1939 et réitéré sa promesse en septembre de la même année. Pour se libérer de son engagement, Mackenzie King fait un plébiscite. Les agents fédéraux étaient chargés d'arrêter ceux qui s'opposeraient à la conscription. Le clergé s'implique aussi en

2 "What does Quebec really want?"

cons
eill[ant] la soumission à la loi. La police militaire exécute encore des rafles dans les villes et des battues dans les bois […] Ceux qui ne passent pas dans l'armée active, affublés du sobriquet de zombies, remplissent des corvées pénibles et subissent des avanies du matin au soir [et sont] punis dix fois plus sévèrement que les volontaires […] jusqu'à la signature d'un engagement pour outre-mer (307-309).

Les Canadiens français n'auraient pas pu répondre différemment aux anglophones, après que « [l]e gouvernement fédéral en vient à gouverner contre la province de Québec » et après que « la province de Québec [eut été] dénaturée, dénigrée, insultée […] » dans les médias de masse des autres provinces anglaises (305-312).

L'impressionnante étude d'Eric H. Reiter, professeur d'histoire à l'Université Concordia, a reçu le prix 2020 de l'Association historique du Canada pour le meilleur livre savant de l'histoire du Canada. En commençant par plusieurs questions comme « [q]ue ressentaient les individus dans le passé? » ou d'autres sur « les liens dynamiques entre les sentiments individuels et la société [telles quelle] qu'est-ce qui a amené les individus à ressentir (et à exprimer leurs sentiments) comme ils le faisaient? » (ma traduction de l'anglais)[3], son étude s'intéresse à la confrontation entre les sentiments de l'individu et les contextes sociaux du Québec ce qui enjoint à mieux « comprendre comment la dimension affective de la vie a façonné divers types d'interactions, à la fois sociales et [...] juridiques » (ma traduction de l'anglais) [4]. Les personnages des romans de notre étude auraient gagné à être analysés de la même façon : leurs sentiments blessés ont en effet des empreintes sur l'esprit des Québécois d'aujourd'hui, qui luttent encore pour leur langue, leur culture et leurs valeurs bien francophones.

Les faits historiques ne suffiraient pas pour dépeindre les nuances de la vie de l'époque. Associer la situation sociale, la politique et l'impact de la Seconde Guerre mondiale à des passages des romans permet de faire ressortir les messages des auteurs ainsi que de faire comprendre à la fois le quotidien et les vécus des Canadiens français durant la Deuxième Guerre mondiale. Une telle réflexion sur la vie des Canadiens français de l'époque donne à voir une certaine empreinte de cette période sur les esprits des Québécois d'aujourd'hui.

Étude de cas

Dans les trois romans, la Deuxième Guerre mondiale est la période où l'action se déroule ainsi que la source des vécus qui ont coloré la société et la culture québécoise de sentiments de frustration, de solidarité, de fraternité et de nationalisme à la suite de moments difficiles qu'ils ont dû subir. Une analyse des trois romans révèle que la guerre a été utilisée au premier plan dans le roman de Vaillancourt et celui de Richard et au deuxième plan dans celui de Carrier. Selon les explications de Fréris, les deux premiers romans mentionnés s'inscrivent dans le genre des romans de guerre alors que le dernier est plutôt un roman de colonisation dans lequel l'auteur utilise la parodie.

On considère comme romans de guerre les œuvres des auteurs qui ont vécu les événements d'un conflit, soit comme protagonistes, soit comme simples spectateurs, qui ont eu l'occasion de voir l'histoire se transformer en "mythe". Et cela parce que le roman de guerre est créé par ceux qui participent à une guerre ou qui la revivent, plus tard dans leur mémoire. Au contraire, on exclut les auteurs qui sans avoir vécu un conflit, utilisent la guerre comme un thème, considérant tout conflit sous la perspective d'un événement historique (77).

Selon les définitions du récit de guerre moderne de Kaempfer, les traits caractérisant ce genre sont la narration dans laquelle la thématique décrit le monde déshumanisé des personnages, l'intertextualité dénonciatrice et la critique d'un aspect de la société (13).

Dans les romans, *Neuf jours de haine* et *Les Canadiens errants* les auteurs présentent le point de vue du soldat au front. La guerre est utilisée afin de mettre en évidence l'héroïsme des soldats, les

3 "What did individuals feel in the past? [...] about the dynamic links between individual feelings and society: What led individuals to feel(and to express their feelings) as they did?"(Reiter, 11).

4 "an understanding of how the affective dimension of life shaped various kinds of interactions, both social and [...] legal" (Reiter, 13).

horr
eurs
de la guerre, leurs vécus respectifs ainsi que les injustices commises envers eux, dont les sacrifices ne sont d'ailleurs plus reconnus dans la vie civile, qui semble être devenue une autre dimension du monde.

Les sujets de ces deux romans mettent à l'avant-plan la Deuxième Guerre mondiale telle que vécue sur le front de l'Europe de l'Ouest par des soldats Canadiens français. On remarque beaucoup de similarités entre les deux romans. Ayant tous deux participé à la guerre, les auteurs illustrent les tactiques, l'action des hommes, l'horreur de la bataille, les scènes de carnage ainsi que les sentiments des soldats ayant subi beaucoup de dangers et ressenti « la haine » envers « les maudits Anglais » à plusieurs reprises.

Ils sont organisés sous forme de journaux. Le roman *Neuf jours de haine* contient neuf chapitres, chacun daté et intitulé. Chaque chapitre présente les vécus collectifs d'un peloton de la compagnie « C » durant une année, soit: du 6 juin 1944 au 6 juin 1945. Le roman commence par le débarquement des soldats provenant de diverses régions du Canada, dont deux amis, Noiraud et Frisé, qui se trouvent à être les personnages centraux du roman. Tout le reste du livre est dominé par l'atmosphère horrible de la guerre. De son côté, *Les Canadiens errants* est organisé en trois parties portant sur quelques jours pendant et après la Deuxième Guerre mondiale. C'est le caporal Richard Lanoue qui est le personnage central du livre.

Dans le roman québécois, on ne parle pas d'un sentiment fort de défense patriotique. Ainsi, dans le roman de Vaillancourt, le commandant de la compagnie, le major Cousineau, exprime très clairement la différence entre ses aspirations et celles du soldat nazi en appelant ce dernier : « fanatique [alors qu'eux] ne le [sont] pas […] pas [lui], en tout cas!» (54). La participation des Canadiens français à la guerre résulte simplement de la conscription. Par conséquent, l'incertitude des protagonistes à s'engager dans la guerre persiste dans les deux romans tandis que dans le roman de Carrier, aller sur le front devient à la fois horreur et terreur.

Les horreurs du combat et la fraternité des combattants aident à la description des sacrifices subis. Les soldats survivent par hasard. Leur bravoure, leur courage et leur dévouement ne sont jamais reconnus par le monde civil. Le dévouement du combattant est représenté dans *Neuf jours de haine*, par le griffonnement « I love you » que fait Noiraud sur sa mitrailleuse (Richard, 78), tandis que dans *Les Canadiens errants*, Lanoue « avait commencé à vivre le jour où il était entré dans l'armée et que son passé n'existait pas » (Vaillancourt, 58).

Vaillancourt comme Richard mettent en lumière la déception des soldats revenus du front au Canada. Ils se proposent de se réadapter dans la vie civile. Dans *Les Canadiens errants,* Lanoue espère trouver son chemin dans la vie « pour y mourir, ou en sortir comme un nouveau-né » (59). Après six ans de combat et trois opérations aux jambes, Lanoue essaie de se réadapter à la vie de Montréal en tentant de s'inscrire à la Faculté des Lettres. Il y rencontre un officier de marine qu'il bat parce que celui-ci s'est moqué de ses intentions. Les empreintes de la guerre sont décisives : « on devenait plus militaire qu'on n'avait jamais été civil » (113). Revenu du front, Lanoue se sent déçu dans ce monde civil cruel « comme un de ces étranges météorites, détachés un jour de leur planète, égarés dans les ténèbres d'un espace incommensurable et condamnés à errer dans ce néant » (232).

Dans le roman de Jean-Jules Richard, Noiraud est aussi déçu des valeurs de la société canadienne-française. Il ne s'attendait pas à être trahi par son camarade Frisé et à finalement se retrouver emprisonné pour deux ans. Noiraud se demande si Frisé a « accompli la mutilation des trois hommes et le viol » de la femme allemande qu'il admirait (Richard 398). En fait, l'auteur dévoile la vérité factuelle : Noiraud n'est que la « victime de circonstances [qui] dépassent l'imagination de l'homme » (396). En dépit de ses efforts en tant qu' héros et soldat courageux, ses valeurs de combattant passent à l'oubli une fois passées dans la vie civile. La guerre terminée et le retour au monde civil effectué, ses sacrifices et sa confiance envers les autres sont détruits.

Dans les romans, on entend les échos de la révolte devant les injustices de la société québécoise envers les humains qui avaient sacrifié leur jeunesse, voire leur vie. Leur force de combattant

maintenue et animée par la solidarité et la fraternité symbolise des liens spirituels entamés durant les journées difficiles de guerre. Dans le roman *Neuf jours de haine,* le major constate que la discipline imposée n'était plus une nécessité « [d]ans l'armée régulière du temps de paix, on obtient [le] respect par l'écart entre les grades. C'est une méthode de lâche. À la guerre, dans la vie commune, seuls les actes pondérés peuvent en imposer » (235).

Même si Roch Carrier utilise la thématique de la guerre, son roman est « une fable moderne placée en 1940 » plutôt qu'un véritable roman de guerre. Cette œuvre ne peut être classée dans la même catégorie que les romans de Vaillancourt et de Richard. Pourtant, l'intention de critiquer la société et les injustices dont elle fait preuve est la même que dans les deux autres romans de guerre, bien que les perspectives soient différentes. En mentionnant l'observation de Franz Fanon, selon laquelle « la décolonisation est toujours un phénomène violent» (ma traduction de l'anglais) [5], Kamenish conclut que le roman de Carrier en est un de décolonisation dont le but est d'utiliser la violence qui s'entrelace avec le « carnavalesque » et « la parodie » pour « réinterpréte[r] l'histoire sociale et politique du Québec» (Jacques Michon, 814) .

La violence des villageois symbolise la réaction de révolte contre le système dominateur ainsi que leur frustration liée à leur incapacité de s'en libérer. Il nous informe que des romanciers ont revendiqué « l'usage de la langue populaire et ont font de celle-ci le reflet et le symbole de la conscience malheureuse et de la situation sociale dégradée et coloniale du Québec » (812). Paula Kamenish observe que Carrier « tente d'éliminer les stéréotypes falsifiés, idéalisés et néfastes du Canadien-français afin de présenter ce que George Fournier qualifie d'*"authentique"* vision de l'histoire québécoise » (ma traduction de l'anglais).[6] L'opposition à la participation à la guerre européenne représente la révolte contre l'imposition de la conscription des Canadiens français. La terreur de la guerre domine les personnages du roman : Joseph coupe sa main et Henri accepte la perte de sa position comme mari dans la famille pour être parti au front. Il s'humilie en acceptant de vivre dans le grenier de sa maison et de partager sa femme avec un autre villageois, Arthur.

Aux remarques de Béatrice Richard selon laquelle les efforts des Canadiens français ne sont pas assez reconnus dans l'historiographie, on ajoute celles d'Élisabeth Nardout-Lafarge, qui observe que les «Canadiens et les Européens n'ont pas vécu la même guerre, même s'ils ont parfois combattu ensemble » (53). Leur implication dans la guerre n'a pas été menée par le patriotisme mais bien, par leur foi en la cause. La force de combattants est alimentée par le désir de résister en collectivité, en devenant solidaires et unis contre l'injustice de se sacrifier pour une cause qui ne leur appartient pas. Ces injustices et les difficultés vécues sur le front font en sorte qu'ils sont animés de forts sentiments d'amitié, de nationalisme, de solidarité, de frustration et, surtout, de haine envers la société et les anglophones.

Conclusion

Les sentiments nationalistes, de solidarité et d'appartenance sont palpables dans les comportements et actions des personnages. En réalité, le sentiment de solidarité des Canadiens français a été éveillé dès l'arrivée des premiers colons générateurs de changements auxquels ils devaient s'adapter. La remarque de la mère de Corriveau reflète ces sentiments « Tous les gens qui étaient ici étaient un peu ses parents et les jeunes étaient ses frères ou ses sœurs […] Même quand il arrive un malheur dans le village, nous aimons nous retrouver ensemble, nous nous partageons le malheur […] » (Carrier 103). Leur opposition à l'oppression des Anglais, qui sont aussi responsables de la guerre européenne, les unit au sein d'une communauté qui désire conserver ses habitudes et traditions. On remarque le sentiment d'union des francophones au Canada qui ont été les premiers à subir un long processus de colonisation et avant d'être violemment forcés de participer à une guerre qui ne les concernait pas. Une allusion à de telles difficultés est faite par Vaillancourt quand il souligne

5 "attempts to strip away the falsified, idealized and harmful stereotypes of the French Canadian in order to present what George Fournier labels an authentic "view of Quebecois history"
https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8167/9224
6 Ibid

l'expérience difficile de quatre sous-officiers pendant la guerre, « la solidarité des compagnons de misère et de devoir » (71).

Francophones et catholiques, les colons avaient des traits en commun. Après la conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre, les francophones ont adopté une attitude défensive pour garder leur culture francophone vivante. Leur solidarité a généré une forte nationalité collective. Il y avait un fort désir de mettre fin à la domination exercée par l'Empire britannique sur la colonie alors appelée le Bas-Canada et de préserver les lois, la langue et la religion en vue d'assurer la survie de la communauté canadienne-française. La guerre n'est pas la seule source de leur souffrance : ce sont plutôt les «maudits Anglais » qui les forcent à participer à une guerre dont la cause ne les concerne pas. Ces enjeux dans la vie des Canadiens français offrent un meilleur panorama de la vie des Canadiens français et expliquent l'évolution de la société québécoise.

BIBLIOGRAPHY

Carrier, Roch. *La guerre, yes sir!*. Bloomsbury Publishing PLC, Bristol Classical Press, London, 2013.

Fréris, G. « Le roman de guerre. Discours autobiographique, expression d'une collectivité ou d'une identité a-nationale ? », Neohelicon, vol. XXXI, no 2, 2004, p. 77.

Karl, R. Frederick. *American Fictions 1940-1980. A Comprehensive History and Critical Evaluation.* Harper & Row, Publishers, USA,1983.

Kaempfer, Jean . Poétique du récit de guerre, Paris, Éditions José Corti, 1998, p. 13.

Kamenish, P. K. « *Carrier's French and English: Yoked by Violence Together* ». *Studies in Canadian Literature*, *17*(2), Vol. 17, Number 2, 1992.
https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8167

Michon, Jacques. « Aspects du roman québécois des années soixante».The French Review, May,1980,vol.53, No.6, pp.812-815.

Nardout-Lafarge, E. «Stratégies d'une mise à distance: la Deuxième Guerre mondiale dans les textes québécois », Les Presses de l'Université de Montréal, Volume 27, Number 2, ISSN 0014-2085, p. 43–60, automne 1991.

Reiter, Eric, H. *Wounded Feelings. Litigating Emotions in Quebec, 1870-1950.* Osgoode Society for Canadian Legal History, 2019.

Richard, Jean-Jules. *Neuf jours de haine.* Bibliothèque québécoise, 1999

Richard, Béatrice. *«* La participation des soldats canadiens-français à la Deuxième Guerre mondiale : une histoire de trous de mémoire », Bulletin d'histoire politique, 3 (3-4), 1995, 383-392.

Richard, Béatrice. « Le secret de famille. La participation des Canadiens français à la Deuxième Guerre mondiale », Bulletin historique, 1(2-3), 1993, 31-35.

Rumilly, Robert. «Les Canadiens français et la participation aux guerres extérieures ».Revue de deux mondes (1829-1971), p. 298-313, 1971.

Snaith, Guy. « Introduction » *La guerre,yes sir!*.Gerald Duckworth & Co.Ltd.2006.

Vaillancourt, Jean. *Les Canadiens errants.* Ottawa, Le Cercle de France, Ltée ,1954.

IO

ANA POSTELNICU'S MEMORIALISTIC PROSE AND HER TRAVEL AND CREATION DIARY

Maria Ionela Şupeală
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: When at the appearance of her first novel, Bogdana, Lovinescu advised Ioana Postelnicu to give up the specific feminine confession and lyricism, he actually recommended her to avoid the intimate side that led to the subsidiary of female psychology.
The spring from the depths, a memorialistic prose published in 1985 has it as a confession that it represents a kind of mosaic of one's own existence. From the very beginning, Ioana Postelnicu makes an agreement with the readers urging them to complete with the power of their imagination whatever she failed to transpose.
The book seems at a glance, an autobiographical novel. In the preface she stated that she offered to her readers "shards of her own existence". Her intention was to write sincerely, without shyness or hypocrisy. Yet, she lets the readers read between the lines and complete with their own imagination whatever the book lacks.
Around thought, around the Earth subtitled ,, Essential Itineraries" a memorialistic book as well, recounts the author's journeys mainly undertaken for health care purpose.
What can be seen in both types of prose is that there is always a strong connection between the creator and her creation and that building characters from one's imagination, situations, biographies, events springing up under the tumult of the creative process is a demiurgic act.

Keywords: autobiography, memorialistic prose, past, present, creator and creation.

Identificată de către E. Lovinescu ca fiind o scriitoare cu potenţial artistic, Ioana Postelnicu a reușit din păcate, să ocupe doar râvnitul fotoliu din apartamentul unde se desfășurau duminical ședințele cenaclului *Sburătorul*. Îngroșarea rândurilor marginale ale literaturii alături de alte scriitoare interbelice precum Ticu Archip, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu sau Sorana Gurian a avut drept cauză, după cum constata și Bianca Burța-Cernat în studiul său, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate,* determinarea insuficientă și contextul politic nefavorabil.
Observația Biancăi Burța-Cernat în ceea ce privește tipul de literatură pe care femeile o scriau în perioada interbelică este destul de pertinentă: ,,Toate aceste autoare scriu o proză autenticistă ce luminează din interior subiectivitatea feminină, supunând-o unui examen lucid, adesea deziluzionat și mai puțin «sentimental» decât s-ar crede. Obsesia lor centrală este autodefinirea, exhibarea provocatoare a unei identități feminine în criză, ce oscilează între un soi de fatalism al acceptării propriului «minorat» și revolta - cu atât mai puternică- împotriva propriei condiții. Literatură de rafinată sublimare a unor complexe - bântuită de motivul «întoarcerii refulatului» proza autoarelor

noas

tre interbelice transgresează rareori (marea excepție fiind Hortensia Papadat-Bengescu) perspectiva mioapă a unei subiectivități obsedate de sine."[1]

Deși limitată din punct de vedere al creativității, proza acestor scriitoare nu este neapărat condiționată de gen ci reprezintă mai degrabă acea literatură pe gustul modernității literare europene a primei jumătăți a secolului al XX-lea.

Scris din dorința de a-și exterioriza sentimentele și atitudinile căpătate dintr-o tumultoasă experiență de viață, jurnalul de călătorie și creație al Ioanei Postelnicu ne dezvăluie o scriitoare pentru care cartea pe care o scrie reprezintă un miracol existențial. *Seva din adâncuri* cât și *Roată gândului, roată pământului* surprind profunzimile actului de creație, sacrificiile pe care acest act le implică dar mai presus de toate exaltarea în fața cărții ce cuprinde între coperțile ei frânturi de existență. Bucuria pe care scrisul o produce trebuie cu prisosință împărtășită pentru ca ea să fie deplină și să își atingă scopul. Această credință nu o va părăsi nici la vârsta senectuții când într-un articol publicat în revista *Ateneu* medita asupra a ceea ce înseamnă a scrie o carte:

„A face o carte ce cuprinde tot ceea ce se clădește între tainicele circumvoluțiuni ale creierului omenesc, transformându-se în reprezentare mentală, apoi sub forța imaginației, care deodată se iscă sub fruntea unui creator este un act de creație comparabil cu nașterea unei ființe. (…) Să zidești din închipuire: oameni, situații, biografii, întâmplări, țâșnite sub vâlvătaia procesului de creație este un act demiurgic. Să te trezești că pagina imaculată se umple cu nenumărate vieți și destine, eliberate din rostul lor prin puterea de a le da identitate în taina momentului de creație săvârșit ascuns, neștiut de nimeni, într-o explozie de cuvinte și metafore, ce apar ca dintr-un șuvoi fără sfârșit. Acesta este rostul scrisului, aceasta este uriașa bucurie pe care creatorul o simte în clipa în care a dat drumul inspirației și a scos din sipetul inteligenței lui: *Cartea*".[2]

Nu doar din substratul intelectualității este scoasă la lumină proza sa memorialistică și jurnalul său de călătorie scris tot într-o manieră confesivă. Intervine aici natura lăuntrică și înclinația autorului către mărturisire a propriilor trăiri.

Atmosfera familială a cenaclului lovinescian a avut un important aport în deschiderea de care Ioana Postelnicu va da dovadă în consemnările memorialistice. Evocările, autobiografia, jurnalul ori confesiunile în sine constituie o modalitate de dezvăluire a profunzimii creației. Bineînțeles că trebuie avut în vedere faptul că scrierile memorialistice reprezintă și un mod subtil de pătrundere în lumea autorului lor. Ele sunt de regulă destinate unei categorii de cititori din imediata proximitate a scriitorului. Atunci însă când ele se adresează publicului larg, francheța autorului poate fi pusă la îndoială. Autorul devine astfel susceptibil de deformare voită a realității. Scrierea sa își pierde

[1] Bianca Burța- Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate,* Ed. Cartea Românească, București, 2011, p.33.
[2] Ioana Postelnicu ,,*Smerită incursiune în istoria milenară a apariției Cărții*" în revista *Ateneu*, Bacău, dec. 2002, p.17.

atun ci caracterul documentar. Ceea ce rămâne este totuși acea latură a intimității, a filtrului propriu de trecere prin conștiință și punctul propriu de vedere, de interpretare a realității. În concepție maniheistă, dihotomia feminin-masculin se aplică și atunci când vine vorba despre privat versus public. Cel din urmă concept este considerat a fi prin excelență în legătură cu masculinul.

Atunci când la apariția romanului *Bogdana*, Lovinescu o sfătuia pe Ioana Postelnicu să renunțe la confesiunea și lirismul specific feminine, îi recomanda de fapt să evite latura intimă ce conducea în subsidiarul psihologiei feminine. Până în secolul trecut, autobiografia era inevitabil asociată cu scrierile feminine. Întrucât se constatase că ficțiunea nu era punctul lor forte, se vedea clar că autobiograficul domina paginile cărților scrise de către femei. Desigur, femeile scriitoare nu recunoșteau asemănările frapante dintre ele însele și personajele lor feminine. Nici Ioana Postelnicu nu recunoaștea asemănarea dintre ea și Bogdana, eroina primului său roman. Scriitoarea înțelegea totuși că predispoziția sa către autobiografic o ajuta să păstreze măcar o mică parte din propriile trăiri.

Chiar dacă din punct de vedere istoric și social femeia nu se bucura de prea multă apreciere, biografia îi va oferi șansa de a ocoli o viață prozaică sau trecută sub tăcere putând astfel să își ,,salveze părticica sa de Istorie".[3]

Nu s-ar putea afirma totuși că memorialistica Ioanei Postelnicu a împrumutat prea mult din cea a mentorului său. *Memoriile* lovinesciene vădesc o discreție greu de egalat. Apărute în volum în decursul unui deceniu, între 1931 și 1941, ele reprezintă un popas între două perioade de activitate literară intensă, una la cenaclul pe care îl conducea și a elaborării *Criticelor*, *Istoriei civilizatiei române moderne* și *Istoriei literaturii române contemporane* și cealaltă dedicată explorării *Junimii* și spiritului coordonatorului acesteia, Titu Maiorescu. Revelatoare pentru multiplele valențe ale personalității lui Lovinescu, memoriile sale conectează cititorul la viața culturală dar și socială a perioadei interbelice. Portretele scriitorilor sunt realizate ușor anecdotic. Scenele dezbaterilor literare conturează profilul unei personalități ce întruchipează în mod mai puțin obișnuit, deopotrivă scriitorul și criticul.

Comparativ cu alte creații ale genului, *Memoriile* lovinesciene nu dinamizează persoana autorului lor. Dimpotrivă. Pentru o mai bună înțelegere, Lovinescu recomada lecturarea acestora împreună cu schița autobiografică intitulată «Anonymus Notarius» publicată în 1942 în volumul omagial. Ascetismul literaturii sale aduce în fața cititorului un ideal moral pentru care literatura este singura ce poate evita nonsensul existenței și singura ce poate înălța spiritual.

[3] Kristeva, Julia, *Geniul feminin*, Vol 1., *Viața. Hannah Arendt sau acțiunea ca naștere sau stranietate*, traducere de Beatrice Stanciu, Postfață de Caius Dobrescu, Pitești, 2004, Ed. ,,Paralela 45" , p.70.

Seva din adâncuri, proză memorialistică apărută în 1985 are ca dedicație mărturisirea că reprezintă un fel de mozaic al propriei existențe. Încă de la început, Ioana Postelnicu realizează un acord cu cititorul îndemnându-l să completeze cu puterea imaginației ceea ce nu a izbutit să transpună: „Ofer cititorului acestei cărți a cărei suprafață aparent netedă am spart-o cu forța stiloului-doar cioburi dintr-o existență. Le poate completa cu imaginația suplinind ceea ce răzbate sau nu, în cazul că nu se mulțumește cu cât i-am oferit eu. Fără a încerca să-l pastișez pe J.J. Rousseau, transcriu din memorie cele ce a gândit și scris cu privire la inegalabilele lui Confesiuni: La judecata de apoi mă prezint cu confesiunile mele în mână și voi spune: Ăsta sînt (sic!), cel care mă aflu între coperțile lor."[4]

Adoptând o atitudine subiectivă, autoarea își apropie cititorii pentru a-i completa propriul discurs memorialistic lacunar ca mai apoi cu luciditatea actului autobiografic să își asume cu profundă conștiință estetică scrierea confesivă. Autobiografia este în primul rând un act de sinceritate iar Ioana Postelnicu vedea acest act ca find o datorie față de cititorii săi. Ea arăta că prin actul creației nu face altceva decât să își asume și să își ia în posesie cu responsabilitate propria existență. Își asuma astfel evoluția sa ca scriitoare și se asigura că aceste consemnări intime îi vor păstra tinerețea și exuberanța odată cu trecerea anilor: „Scriu pentru că trebuie să scriu. Fără asta nu pot trăi. Și scriu în acest caiet de confesiuni, simțind datoria față de fiecare clipă cât mai trăiesc, să consemnez orice gând, orice palpit, orice vibrație a ființei mele, orice mișcare, ceea ce însemnează că trăiesc cu aceeași forță ca înainte cu treizeci de ani, că nu există deteriorare psihică, spirituală, cîtă vreme pot să scriu ceea ce nu urmărește neapărat ca finalitate publicarea, ci doar eliberarea din sufletul meu a ceea ce am acumulat în el în cursul vieții și ceea ce însemnează esența vieții mele actuale care a ajuns la vârsta *ultimei maturități*.(subl. aut.)"[5]

Experiențele trăite, viața însăși, cu bune și cu rele se doresc a fi edificatoare pentru cititori. De aceea, pentru a ajunge la esența lucrurilor, la acea „sevă" pe care vrea să o aducă la suprafață, scriitoarea trebuie să sondeze adâncul conștiinței sale și să ofere tot ce poate fi mai valoros.

Scriitorul american Gore Vidal face o distincţie între romanul autobiografic şi memorii. El susţine că memoriile sunt scrise aşa cum îşi aminteşte autorul viaţa, pe când autobiografia este istorie, cere date exacte şi fapte a căror veridicitate trebuie verificată riguros.

Criticul Eugen Simion consideră memorialul ca fiind o reprezentare mixtă între cronică, jurnal de călătorie şi descriere geografică, sociologică, etnografică, la care se adaugă amintirile, reflecţiile morale şi accentele lirice.

[4] Ioana Postelnicu, *Seva din adâncuri*, București, Ed. „Minerva", 1985, p.5.

[5] *Ibidem*, p.486.

Luând în considerare cele două încercări de determinare a genurilor literaturii memorialistice, se impune întrebarea întemeiată: cărui gen îi aparţin cele două cărţi, *Seva din adâncuri* şi *Roată gândului, roată pământului. Itinerarii esenţiale* din 1977?

Ca primă impresie, *Seva din adâncuri* pare a fi un roman autobiografic. Şi totuşi, Ioana Postelnicu mărturisea în prefaţa acesteia că oferă cititorului doar „cioburi dintr-o existenţă".

Ea îşi propunea să scrie cu toată sinceritatea, fără falsă pudoare sau perfidie şi lăsa la latitudinea lectorului să citească printre rânduri sau să completeze cu imaginaţia tot ce credea că ar putea lipsi cărţii.

Urmând în continuare maniera literară a romanelor sale de început, Ioana Postelnicu alege şi în scrierile memorialistice să ignore rigorile cronologiei. Alternează prezentul şi trecutul după cum o conduce memoria.

Cea mai semnificativă parte a scrierilor sale o constituie referirile dese la propriile convingeri artistice. Adesea făcea referiri la ceea ce însemna pentru ea arta scrisului, la mentorii săi - în special la Lovinescu dar şi la documentarea necesară elaborării cărţilor sale.

Ioana Postelnicu sublinia în repetate rânduri că, pentru ea, scrisul nu era doar o meserie, ci o vocaţie. Pe tot parcursul vieţii, persoana Ioana Postelnicu nu s-a putut separa complet de scriitoarea Ioana Postelnicu. Afirma că obişnuia să scrie chiar şi atunci când toţi cei din jur reprezentau un obstacol şi că şi-ar fi dat cu bucurie propria existenţă ca să poată realiza ceva bun.

În timpul bolii de care suferea şi care a putut fi tratată doar la Paris i-a fost imposibil să renunţe la scris, pentru că acesta era alinarea sa, punctul de sprijin care îi dădea tăria să înfrunte obstacolele inerente vieţii.

Pentru ea scrisul însemna un imens sacrificiu dar şi o imensă satisfacţie. Mărturisea că iubea să scrie. Totuşi, neliniştea creată o făcea să abandoneze. Nu pentru multă vreme. Relua apoi cu uşurinţă, căci ideile, gândurile, păreau că se aştern de la sine pe foaie curgând dintr-un prea-plin al conştiinţei sale.

Ceea ce o nemulţumea era faptul că ciclul *Vlaşinilor*, o muncă de mai bine de două decenii nu s-a bucurat de recunoaşterea cuvenită a criticilor. Totuşi, discutând în cartea sa *Istoria literaturii române de azi pe mâine* despre moţii oprimaţi de către veneticii de la Budapesta şi Viena, Marian Popa o identifica pe autoare ca fiind un reper în ceea ce priveşte acest tip de proză: „ Lume aspră, constrânsă să fie sângeroasă; dramatism bine înscenat în linia trasată de la Pavel Dan la Ioana Postelnicu".[6] Scriitoarea se alina şi cu satisfacţia pe care i-au oferit-o de-a lungul timpului cititorii. Reprezentativ este momentul în care, în avion, oferă unei pasagere române să citească recent publicatul roman *Toate au pornit de la păpuşă*. Era atât de nerăbdătoare să vadă reacţia cititoarei,

[6] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Ed. Fundaţia „Luceafărul", Bucure;ti, 2001, p. 1209.

încât îşi dorea ca aceasta să nu fi fost nevoită să se ocupe nici de propria sa fiică, pentru a nu lăsa cartea din mână. Faptul că opera sa fascinează, o împlinește: „Trag cu ochiul spre întâia cititoare a romanului meu de abia ieșit de sub tipar. E cufundată în lectură. Soțul ei se uită prin hublou și fetița a adormit în brațele lui. De-ar dormi cât mai mult, ca să poată întâia mea cititoare, să citească cât mai multe pagini." [7]

Acelaşi gen de satisfacţie trăieşte şi când este recunoscută de comunitatea românească din Detroit drept autoarea *Plecării Vlaşinilor*. Într-un interviu acordat Ancăi Sîrghie de către artista plastică Didi Ruxandra Alexe, aceasta din urmă o includea și pe Ioana Postelnicu între personalitățile care au vizitat-o la Detroit. Ea își amintea că „prin anii '70 a venit la Episcopia din Detroit scriitoarea Ioana Postelnicu. Eu o cunoscusem la Belearte în studenție când prin 1952 profesorul Petre Dumitrescu a adus-o în anul nostru să facă un interviu cu el. În Statele Unite, ea a fost primită de Prea Sfințitul Victorin, care a prezentat-o în Biserica „Sf. Treime" din Detroit. Mi-o amintesc îmbrăcată decent, așa cum a intrat în casa episcopală plină de călugări. Ea dorea să scrie despre românii din America. A ajuns și la Montreal, unde avea pretenția să i se plătească o călătorie la Vancouver, cum va scrie apoi în cartea *Roată gândului, roată pământului,* publicată în 1977. Venită în altă lume, era tentată să facă aici cumpărături."[8]

Uneori, evenimente, care în *Seva din adâncuri* sunt menţionate destul de vag şi doar la nivel de trăiri, se explică citind romanul ultim al trilogiei *Vlaşinilor*.

Un exemplu elocvent ar fi episodul îndepărtării sale din partid. În *Seva din adâncuri* incidentul rămâne în faza de aluzie. Este menționată doar o suită de sentimente provenite dintr-o situație ipotetică. Adevărata însemnătate a incidentului, experienţa tribunalului (privit ca inchiziţie), care o consideră nedemnă de a mai face parte din rândurile partidului, uimirea de a nu înţelege exact ce i se întâmplă şi din ce motiv sunt revelate prin intermediul Suzanei. Pentru că romanul ce o are ca protagonistă a fost publicat după 1989 autenticitatea evenimentelor este sporită.

Autoarea şi eroina aproape că se confundă în ceea ce privește crearea cărţii inspirate din istoria *Vlaşinilor*.

Tot ceea ce a mărturisit Ioana Postelnicu de-a lungul vremii, în interviuri, în memorii, făcând referire la saga oierilor din Poiana Sibiului, se află în roman, redat prin intermediul Suzanei. Ideea de a scrie despre trecutul Vlaşinilor s-a născut în timpul războiului, când scriitoarea a părăsit Bucureştiul, trăind în satul natal timp de şase luni. Poveştile despre înaintaşii Vlaşini, oropsiţi de un regim ce le impunea un stil de viaţă contrar credinţelor lor, despre curajul cu care s-

[7] Ioana Postelnicu, *Roată gândului, roată pământului. Itinerarii Esențiale*, Ed. Cartea Românească, 1977, p. 58.
[8] Sîrghie, Anca, în *Curentul Internațional* interviu cu Didi Ruxandra Alexe, *Ce bogăție v-a dat America?* https://www.curentul.net/2019/05/14/ce-bogatie-v-a-dat-america/, consultat la data de 07.04.2020, ora 14:53.

au luptat pentru păstrarea demnităţii lor umane, pentru prezervarea religiei şi tradiţiilor, i-au înflăcărat imaginaţia şi i-au întărit dorinţa de a aşterne pe hârtie epopeea unui neam ce merita imortalizat.

Lucrul la romanul *Plecarea Vlaşinilor*, modul în care se concep personajele (Suzana pune în Branga, personajul negativ al romanului, toate defectele soţului ei, Brutus, iar Ioana Postelnicu mărturisea că Branga reflectă tipul uman al celui de al doilea partener al său de viaţă, scriitorul Tiberiu Vornic, ca înfăţişare fizică şi ca forţă de atracţie virilă, ca inteligenţă şi cutezanţă. Sursele de inspiraţie, munca de documentare le sunt comune celor două.

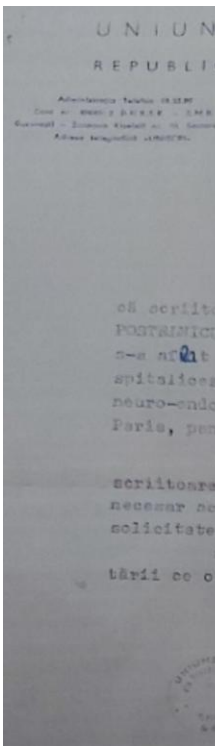
În pofida acestor asemănări, ar fi pe cât de puțin fondat, pe atât de injust să punem semn de egalitate între autoare şi personaj. Suzana este o eroină de roman, un produs al imaginaţiei autoarei, este o entitate ce capătă contur şi veridicitate doar între copertele cărţii, iar Ioana Postelnicu este creatoarea ei şi o personalitate de sine stătătoare.

Proza sa memorialistică pune în lumină acelaşi spirit de observaţie al analistului pentru care detaliile sunt importante. Este obişnuită să vadă dincolo de aparenţe. Are spirit critic şi nu în ultimă instanţă o afectivitate artistică sporită.

În opere, descrierile se împletesc cu pasaje eseistice, pe teme variate, de la viaţă şi moarte până la dorul de ţară, cu comentarii pline de sarcasm şi cu simple fire narative, pentru a da naştere unui univers complex şi unitar, din care nu lipseşte elementul uman.

Călătoriile întreprinse pe alte meridiane despre care a scris cu precădere în *Roată gândului, roată pământului* i-au îmbogăţit orizontul cultural dar în acelaşi timp au reprezentat şi o modalitate de a observa viaţa plină de încercări a românilor de peste ocean. Venind dintr-o ţară comunistă a experimentat chiar ea asperităţile acestei lumi atunci când suferind de o afecţiune neuro-endocrină a necesitat tratament spitalicesc la clinica pariziană Pitié-Salpêtriére.

Biblioteca Academiei Române păstrează un document despre boala chinuitoare prin care a trecut scriitoarea şi care putea fi tratată doar la Paris. Beneficiind de sprijinul Uniunii Scriitorilor, de cel al vicepreşedinţilor Pop Simion şi Laurenţiu Fulga cât şi al preşedintelui Zaharia Stancu, Ioana Postelnicu va profita inclusiv de această călătorie pentru a se documenta corespunzător în vederea scrierii unei noi cărţi.



Recomandarea din partea Uniunii Scriitorilor pentru tratarea afecţiunii neuro-endocrine de care Ioana Postelnicu suferea

Roată gândului, roată pământului reconstituie dureroasa experienţă prin care a trecut scriitoarea suferindă de ,,potomanie". I-a fost indusă moartea clinică şi a fost folosită pentru experienţe de laborator ca mai apoi să îi fie oferite două pastile şi să i se de asigurări că după ce le va lua va fi total vindecată. Aşa a şi fost. Tratamentul era dinainte cunoscut doar că nu îi fusese administrat pentru ca experimentul să poată fi finalizat cu succes.

O altă parte din acest jurnal de călătorie o constituie vizitele şi discuţiile cu românii din Canada şi Statele Unite ale Americii. Le sunt studiate locuinţele, porturile şi obiceiurile. Descrierile se împletesc cu fragmente eseistice pe teme variate, de la viaţă şi moarte până la dorul de ţară, cu comentarii pline de sarcasm şi cu simple fire narative, pentru a da naştere unui univers complex şi unitar, din care nu lipseşte elementul uman.

Ioana Postelnicu medita în *Roată gândului, roată pământului* şi asupra regăsirii eului artistic făcând referire la propria persoană: ,,M-am întâlnit întotdeauna cu mine însămi când mă aflam singură. În ciuda unei dorințe uriașe de a lua contact cu oamenii, singurătatea, izolarea au fost tovarășii mei de viață. Reveneam în mine însămi, în izolare. Mă adunam în singurătate, cum se adună un nor împrăștiat pe suprafața cerului. M-am simțit mai sigură când eram «singură». În miile de ceasuri petrecute în tăcere și singurătate, atât de greu purtate după ce cade seara, când nici să

scri

u nu puteam, nici să citesc nu puteam, mă lăsam cuprinsă de gânduri. Se țeseau unele din altele, făceau sub fruntea mea drumuri incredibile, mă purtau în locuri, în situații, alături de ființe ce se iscau în mine, atât de vii, de reale, că le știam culoarea pielii, dulceața sau asprimea glasului, tainele sufletului lor. În acele ceasuri s-au născut cărțile mele, eroii mei, viața lor. Îi descriam mai întâi în cap, revizuiam totul în cap, apoi, cocîrjată ceasuri, zile, luni asupra mesei de lucru, îi zugrăveam pe hârtie."[9]

Concentrată asupra „poruncii" primite de la personajele ce-i apăreau în imaginație, scriitoarea se cufunda în lumea lor uitând noțiunea timpului. Nu mai realiza trecerea anotimpurilor. Nu mai știa când răsărea ori apunea soarele. Doar se lăsa purtată de vocea personajelor.

În cartea sa „Scrieri de călătorie", Tudor Vianu făcea de asemenea referire la intensitatea pe care o poate avea evocarea atunci când retras în sine, scriitorul se regăsește şi totodată restabileşte acea conexiune cu ceea ce îl înconjoară:

„Am trăit aproape două luni privind India. Acum când mă regăsesc, în liniștea așezării mele, încerc să regăsesc imaginile călătoriei. Uneori tresar în fața unei descoperiri omise. Îmi apar figuri, conexiuni pe care clipa nu mi le dăruise. Nu ești niciodată destul de atent în timpul unei călătorii. Poate că amintirea estompează priveliștile, dar le dă și prilejul de a intra în noi legături. N-aș vrea totuși să uit, prin reflecție, bucuria descoperirilor. Fiecare clipă conținea făgăduința duratei. M-am legat de zeci de ori cu mine însumi să nu uit, să-mi aduc aminte. Acum, când sunt întrebat despre India, totul îmi apare în forma unei regăsiri, ca împlinirea unui jurământ, ca onoarea fidelității. (…) A evoca înseamnă a rămâne contemporan cu trecutul."[10]

Prin analogie, memoriile Ioanei Postelnicu sunt şi un document al peisajului literar al vremii, îndeosebi al perioadei interbelice. Deoarece a fost profund influenţată de cenaclul din strada Câmpineanu - Lovinescu fiind acela care îi recunoaşte talentul şi îi îndrumă primii paşi pe calea literaturii, care îi alege pseudonimul literar - era imposibil ca evenimentele sau sentimentele legate de acesta să nu fie o coordonată importantă a confesiunilor sale. Prietenia şi preţuirea pe care i le-a arătat criticul, orele petrecute în compania unor mari oameni de litere, fie scriitori, fie critici, sentimentul de împlinire spirituală pe care l-a trăit, au făcut-o să afirme, fără urmă de echivoc, că a delimitat traiectoria vieţii sale spirituale în două epoci: cea până la *Sburătorul* şi cea de după.

Indiferent de genul căruia îi subscriem operele este indiscutabil faptul că ele prezintă numeroase asemănări, atât din punctul de vedere al subiectelor pe care le abordează, cât şi al

[9] Ioana Postelnicu, *Roată gândului, roată pământului. Itinerarii Esențiale*, Ed. Cartea Românească, 1977, p. 76, 77.

[10] Tudor Vianu, *Scrieri de călătorie*, Ed. Sport-Turism, București, 1978, p. 107.

man ierei în care acestea sunt prezentate. Din nefericire, ceea ce dăunează valorii literare a operelor (luate ca scrieri individuale) este că uneori asemănarea este identitate. În descrierile locurilor pe care le-a vizitat, autoarea se opreşte asupra unor detalii semnificative pe care le singularizează şi care dau naştere la adevărate poeme în proză. Un astfel de fragment este acela care prezintă Grota Azzura. Peisajul este ca de basm. Scriitoarea redă în metafore sugestive imaginea feerică.: „apa din imensa grotă te legăna, imaterială, părea făcută din lalic topit, mişcător, din cristal lichid, luminat albastru, azuriu, vioriu, translucid."[11]

Regretabil, lectorul găseşte aceeaşi descriere în ambele opere, aşa cum o face şi când este vorba despre Copenhaga sau Menton ori Florenţa. Dacă intenţia scriitoarei a fost să păstreze nealterate impresiile sale şi să le transmită ca atare prin reluarea lor exactă este greu de spus. Rămâne indiscutabil faptul că ele sunt impresionante şi dezvăluie talentul descriptiv al unei autoare preocupate în mod special de analiză psihologică şi de naraţiune.

Într-un interviu cu Ion Alex Angheluş, Ioana Postelnicu declara cu privire la modul în care a fost receptată opera sa : „M-aţi întrebat cum îmi explic tăcerea criticii?! Prin absenţa curiozităţii intelectuale. Un critic autentic ar trebui să se întrebe: «Ia să vedem ce e şi cu această scriitoare elogiată fără rezerve de E. Lovinescu?! Merită ea acele elogii?! Poate fi omologată intuiţia anticipativă a criticului sburătorist?!» Datoare sînt (sic!) pe această linie şi revistele literare prea puţin detaşate de spaţiile conjuncturale ale vieţii literare. Situaţia nu este întotdeauna fără cusur nici în redacţiile editurilor…"[12]

Cu certitudine că elogiile primite din partea mentorului său nu au fostr nicidecum nemeritate. Proza Ioanei Postelnicu, cea memorialistică şi nu numai este o piedică în calea timpului ce se aşterne peste o epocă apusă şi totodată o contribuţie valoroasă la patrimoniul nostru literar românesc.

BIBLIOGRAFIE

Ioana Postelnicu, *Seva din adâncuri*, Bucureşti, Ed. „Minerva", 1985

Ioana Postelnicu, *Roată gândului, Roată pământului. Itinerarii Esenţiale*, Bucureşti, Ed. „Cartea Românească", 1977

[11] Postelnicu, Ioana, *Roată gândului roată pământului,* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977, p.215-216.

[12] Interviu Ioana Postelnicu, *Romanul Vlaşinilor e testamentul străbunilor mei perpetuat prin mine*, în revista „Ateneu", Bacău, 1980, An 17, Nr 2, p.3.

Ioana Postelnicu, ,,Smerită incursiune în istoria milenară a apariției *Cărții*" în revista *Ateneu*, Bacău dec.2002

Julia Kristeva, *Geniul feminin*, Vol 1., *Viața. Hannah Arendt sau acțiunea ca naștere sau stranietate*, traducere de Beatrice Stanciu, Postfață de Caius Dobrescu, Pitești, 2004, Ed. ,,Paralela 45"

Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Ed. Fundaţia ,,Luceafărul, Bucureşti, 2001

Anca Sîrghie, în *Curentul Internaţional* interviu cu Didi Ruxandra Alexe, *Ce bogăţie v-a dat America?* https://www.curentul.net/2019/05/14/ce-bogatie-v-a-dat-america/, consultat la data de 07.04.2020

Tudor Vianu, Scrieri de călătorie, Ed. Sport-Turism, Bucureşti, 1978

Ion Alex Angheluş- Interviu cu Ioana Postelnicu, *Romanul Vlaşinilor e testamentul străbunilor mei perpetuat prin mine*, în revista ,,Ateneu", Bacău, 1980, An 17, Nr 2

MI

KHAIL BAKHTIN'S THEORY OF THE CARNIVAL

Ioana Peană (Birk)
PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: This paper expands upon the Russian semiotician and literary critic Mikhail Bakhtin and his theory of the carnival and the carnivalesque. Bakhtin brings into light the notion of the carnival not only as a historical phenomenon but also as a utopian standard. His accent falls on the premise that Rabelais' texts are undoubtedly related to the "culture of folk carnival humour " (Bakhtin, 1984: 4), and he makes use of the term "carnivalesque" to refer not only to the term of the carnival in its narrow sense but also to the entire range of the festive and popular practices. The paper "Mikhail Bakhtin's Theory of the Carnival" highlights that the grotesque imagery, laughter and gender are considered to be the key concepts in his writings.

Keywords: the carnival, the carnivalesque, the grotesque imagery, gender, laughter.

One of the major issues to confront when reading Mikhail Bakhtin is the controversy surrounding the authorship of certain texts. There has been an intensive debate amongst interpreters regarding the extent to which the authorship of the texts published under the names of V. N. Voloshinov, P. N. Medvedev, and I. Kanaëv might actually be assigned to Bakhtin himself (see Clark and Holquist, 1984: p. 146-67; Todorov, 1984: 3-13), and the most recent interference comes to suggest that the dispute is far from settled. (see Rzhevsky, 1994; Morson, 1991: 1072)

As a consequence, I ponder over the matter of how to refer to the disputed texts, and, to this end, I have embraced the strategy of using the name under which a text was published when making reference to it in a specific manner. When referring, in a more general way, to Bakhtin and his casual collaborators, for all that, I will adopt Robert Stam's strategy and make use of the name Bakhtin "stenographically" to refer to Bakhtin himself together with his close "collaborators" (Stam, 1989:3). As Stam argues, such an approach would appear to be in keeping with Bakhtin's perseverance on the dialogic nature of signification.

Within the most representative works explored by Bakhtin, the theory of the carnival itself constitutes one the major themes. The most relevant text in this respect is *Rabelais and His World* (Bakhtin, 1984), but in the long run of the exegesis, I will also make reference to other works written by Bakhtin. I will attempt to make an investigation of some of the issues concerning the carnival theory, where I will sustain that Bakhtin brings into light the notion of the carnival not only as a historical phenomenon but also as a utopian standard.

Rabelais and His World

The remarkable semiotician Mikhail Bakhtin depicts his approach to Rabelais's work as a form of "the historic poetics" (1984: 120), whereby Rabelais' texts are explored both in terms of their historical background and also perceived in terms of their historical influences which are concretely demonstrated. The influences studied by Bakhtin are not simply literary ones. They involve any aspect of the social and cultural practice that somehow strikes its way into Rabelais' work. In discovering this, Bakhtin echoes his earlier recommendation in "Discourse in the Novel", that literary study should not disregard "the social life of discourse outside the artist's study," but should explore the connection between a literary text and "discourse in the open spaces of public squares, streets, cities, and villages, of social groups, generations, and epochs." (Bakhtin, 1981: 259) In accordance with Bakhtin, the basic methodology employed to understand Rabelais' work is to

inve stig ate the practices of the carnival on which they draw. I want to begin this research by describing the cultural periodization within which Bakhtin positions Rabelais' work. I will next turn to Bakhtin's account of the carnival, before taking a look at this analysis of its importance within the work of Rabelais.

1. Bakhtin's partition from the cultural point of view

The cultural periodization that Bakhtin makes use of in *Rabelais and His World* is based on his account of both the historical transitions in the significance of laughter, and of the connection between the official and the unofficial culture. Bakhtin sustains that, in the Renaissance period, the importance of laughter has been downgraded from a systematic point of view, and the cultural shapes have been increasingly marginalized. Thus, we can find that his analysis can be divided into four historical stages.

The first period is that of the pre-class and pre-political society where, in conformity with Bakhtin, "the serious and the comic aspects of the world and of the deity were equally sacred, equally official." (Bakhtin, 1984: 6) There was noticed a synergy between the comic and the serious, and this bundle could be understood in certain rituals present as early as the Roman society. Although this equivalence had been structured as class-societies developed, it could no longer be socially and politically supported. In order to consolidate their strength, the feudal class and the Church sought to surround themselves with a sense of worship and fear and, therefore the comic phenomena were not the most appropriate shapes with which to achieve this aim.

In the second stage of Bakhtin's masterplan, we can easily find the segregation between the official culture of the ruling class and an unofficial folk culture or between the serious and the comic discourse. As a consequence, the official culture of the Middle Ages eliminate the 'trappings' of the comic imagery from their discourse:

"The very contents of medieval ideology - asceticism, sober providentialism, sin, atonement, suffering, as well as the character of the feudal regime, with its oppression and intimidation - all these elements determined this tone of icy petrified seriousness. It was supposedly the only tone to express the true, the good, and all that was essential and meaningful." (1984: 73)

As the comic viewpoints of the pre-class society were banished to the sphere of the unofficial, they embraced a new significance, acquiring both a celebratory and a critical potential that they could have lacked in an earlier period. Above and beyond all, they orientated towards the seriousness of the official culture, "a completely different, nonofficial, extra ecclesiastical and extra-political aspect of the world, of man, and of human relations." (1984: 6) Bakhtin himself locates this realm within the practices of the carnival.

The third position commented upon in Bakhtin's approach is the Renaissance, the period in which he places Rabelais. The Renaissance time is marked by the collapse of the feudal and the Church authority, and the appearance of the bourgeoisie, a new ruling class. In order that this new class might remove the old regime, a new form of the discourse was requested in which the orthodoxies of the medieval ideology could be challenged. (1984: 11) Bakhtin sustains the idea that the discursive forms of the carnivalesque practices provided such an opportunity, in contrast to the realm of the official culture. As concerns the unofficial culture, it renowned "the gay relativity of prevailing truths and authorities." (1984: 11) This "relativity" was built up through the ambivalence of the carnivalesque imagery. The "grotesque body which restrained such imagery in a simultaneous way represented the birth and the death, the enjoyment, and the purifying." (1984: 11) Moreover, the "world inside out" (1984: 11) that existed during this period of the carnival granted an alternative structure to the social relations, claiming that the feudal and the Church order was not perforce a gift.

Closely considering this aspect, the carnival practices might offered an occasion for the uncontrolled movements to be put under the predominant truths of the medieval order, and it is because of this, claims Mikhail Bakhtin, that they were able to pervade the sphere of the serious culture, so effective during the social overthrow of the Renaissance period. This procedure was

sustained by the decrease of the Latin language in relation to the vernacular language within which the carnivalesque discourse was conducted. (1984: 99-100; 465).

Therefore, a new outlook of the comic discourse emerged during the Renaissance period, in which the notion of "the laughter has a deep philosophical meaning, it is one of the essential forms of the truth concerning the world as a whole, concerning history and man; it is a particular point of view relative to the world; the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when seen from the serious standpoint. Therefore, laughter is just as admissible in great literature, posing universal problems, as seriousness." (1984: 66)

During the Renaissance, the comic discourse acquired a new epistemological degree together with the serious discourse, and this uniformity could be achieved in the work of Rabelais, Shakespeare, Boccaccio, and Cervantes (1984: 72). The grotesque imagery, for example, with its emphasis on the corporeality, "complemented the new humanist perspective on the world, and with their shared privileging of the human rather than the divine, they helped to call into question medieval ideology." (1984: 362-63)

The fourth position in Bakhtin's approach expands from the Renaissance period to the twentieth century. The bourgeoisie sought to strengthen its position through the organization and re-organization of an official and serious social, political and cultural environment, in a way similar to the manner the feudal power had strengthened. According to some tendencies of the Renaissance culture, there was a need for the bourgeoisie to present their new set of values, as "eternal truths", in order to construct an established code of propriety. (1984: 101) If this was to be achieved, then "the ambivalence of the grotesque [could] no longer be admitted" (1984: 101), and this led to a new gap in the relationship between the comic and the serious discourse. Henceforward, the different forms of the carnivalesque were reduced to a lower stage concerning the cultural hierarchy. Consequently, the comic forms were not regarded as appropriate for illustrating serious ideas, and from this vantage position, Bakhtin aims to follow the effect that this process had had on the Rabelaisian scholarship. "At the end of the sixteenth century," he argues, "Rabelais descended lower and lower, to the very confines of great literature and was finally driven out of bounds" (1984:65). Bakhtin highlights that, though there had been some variations in the relationship between the comic and the serious discourse since this time, there has been no relevant reversal of the hierarchy regarding some reconsiderations of the value of the humour. Therefore, he concludes claiming that: "[the] grotesque tradition peculiar to the marketplace and the academic literary tradition have parted ways and can no longer be brought back together." (1984: 109) From the cultural point of view, Bakhtin's envisaged partition provides an account of the method in which the relationship between the comic and the theoretical discourse, mentioned in the introduction, has developed historically.

The carnival and the Carnivalesque

Bakhtin's accent falls on the premise that Rabelais' texts are undoubtedly related to the "culture of folk carnival humour" (Bakhtin, 1984: 4), and makes use of the term "carnivalesque" to refer not only to the term of the carnival, in its narrow acceptation, which means the specific feast days and festivals celebrated during the year, but also to the entire range of the festive and popular practices that developed and took place during the Middle Ages. (1984: 217-8) Taking into consideration this particular aspect, in this wider sense, the term encounters the following specific forms:

1. Ritual spectacles: carnival pageants, comic shows of the marketplace.
2. Comic verbal compositions: parodies both oral and written, in Latin and the vernacular.
3. Various genres of billingsgate: curses, oaths, popular blazon. (1984: 5)

Notwithstanding Bakhtin made reference to the term of the carnival in the narrow aspect, claiming that, as the "maternal womb" of these various forms (1984: 17), the carnival is precisely the result of the fact that the comic verbal compositions had the strength to extend beyond the boundaries of the carnival feast. As I already pointed out, Bakhtin settles these practices within the culture of the Middle Ages, organized as an official, serious stratum, on the one hand, and, on the other, laughter, which represents the unofficial stratum, undergoes a similar transformation. Although the official

stratum had removed the carnivalesque practices, these were anyway licensed beyond the sphere of the formality. (1984: 17) In this context, they achieved a distinctive relevance. Not only did the carnivalesque imagery extend an alternative to the official imagery, but, at the same time, by suspending or overturning social hierarchies, the carnival generated an alternative in order to reconstruct the social relations. Furthermore, I will take a look at the three viewpoints of the carnivalesque practices: the grotesque imagery, the laughter, and the marketplace.

a. The grotesque imagery

Some of the most important carnivalesque practices abounded in images of the grotesque body, images of "exaggeration, hyperbolism... [and] excessiveness." (1984: 303) In contradistinction to the classical conception of the body as a complete, individual entity, the grotesque conception of the body became an incomplete entity. As a consequence, the grotesque imagery is more preoccupied with the body's vents, those parts where a human body begins to connect itself with the world around it. Not only do the physical parts of the body like the mouth, the nose, the cheeks, the back or the legs take part in the imagery of the carnival, but so do also the functions which interfere with the relationship between the physical body and the world or the environment, like drinking, eating, feeling, digestion, breathing, copulation, childbirth, and death. On one point, the confidence in such imagery is really evident. Mardi Gras, for instance, was considered to be a feast day, where the food and the drinks would be in abundance, and this contrasted starkly with the Lenten diet that would follow. At the same time, as E. P. Thompson has argued, "for the young, the sexual cycle of the year turned on these festivals." (Thompson, 1974: 392) In this respect, the grotesque imagery can be perceived as nothing more than a ceremony of the cheerfulness and freedoms allowed during the period of the festivities. To another degree, still, the grotesque imagery contributed to the possible perception of the reality delivered by the term of the carnival, taken as a whole. In the first place, the material imagery of the grotesque provided an alternative to the spiritual imagery of the Church. (1984: 401) In the second place, the dynamism of the grotesque body imagined an alternative to the stasis of the official order. This is happening because it "is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body." (1984: 317) The grotesque imagery had the chance to conquer and vanish this sense of fear by assimilating the human beings with cosmic elements. For instance, "rather than knuckling under the threat of unhappiness and under the disaster, the grotesque images of drinking and eating and feeling were able to constitute the best modality in which a person triumphs over the world, devours it without being devoured" themselves. (1984: 281) In many cases, therefore, the grotesque imagery is defined as an alternative to the ideology and the symbolism of formal formalities.

b. Laughter

I have chosen to present the grotesque imagery from the perspective of the relationship that exists between it and the notion of laughter. Mikhail Bakhtin emphasizes the carnivalesque laughter through a number of significant qualities.

Firstly, laughter appeared as a necessity to overcome the existential fear. The carnivalesque imagery replaced the predominant disappointments and disasters which threatened the collectivity with the image of the comic monsters. In this respect, the participants could demand their superiority over, and also their insensibility to va1uable threatenings, in the form of laughter. (1984: 91)

Secondly, such specific forms of laughter had a universal virtue. They did not represent the triumph of the individual, but the victory "of the great generic body of the people." (1984: 88) Therefore, the laughter became a common, collective, and loud criteria, where Bakhtin does not have in mind a secret giggle but a free and unreserved open-laugh.

Thirdly, the carnivalesque laughter incorporated the freedom and the stress relief facilitated by the license of the festivals on special occasions. In this sense, laughter represented a celebration of the free-will and permissiveness, whose relevance, as Bakhtin points out, "was inevitably relative to the structures that operated with the standards of everyday life." (1984: 89) In conclusion, laughter

enjoyed an "epistemological" status. The carnival imagery maintained the emblems of the power and of the authority perceived as objects of mockery and flouting. The voice of laughter which gave a course to such images, "permitted the expression of an antifeudal, popular truth," expressing the veridic naturalness of the social order as being artificial (1984: 94). In his essay "Epic and Novel", Bakhtin illustrates a similar epistemological predilection in laughter, the moment when he credits it with the ability to enter upon an overall examination of the objects that fall within its scope: "Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, turn it upside down, inside out, peer at it from above and below, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it." (Bakhtin, 1981:23)

Despite the demystifying potential that Bakhtin grants to laughter, however, he nevertheless sustains that such potential was diminished by the sense of the fear impregnated in people by the power of the official culture. In other words, it is necessary to bear in mind that the "[f]reedom granted by laughter often enough was mere festive luxury." (1984: 95)

The laughter played a significant role in the carnivalesque cultural practices of the Middle Ages, even though it was incorporated within so many constraints.

c. The marketplace

The third aspect of the carnival constitutes the place where it usually takes place. It appears that its typical location is the marketplace. During the feast days, carnivals took place in the streets, when laughter and grotesque scenes were shared in the market squares.

The philosopher Mikhail Bakhtin claims that the marketplace represents an unofficial site supported and controlled by the people. (1984: 154) It is the place where people could gather and experience their own collective feelings: the carnivalesque crowd in the marketplace or in the streets is not merely a crowd. It is the community as a whole, organized in their own way, the way the people enjoy themselves. It is "outside of and contrary to all existing forms of the coercive socio-economic and political organization, which is suspended for the time of the festivity." (1984: 255)

Taking into consideration this aspect, the marketplace was a site of a free-will and honest and frank communication. Honestly, the noisy activities of the people, the street hawkers'cries, the speech genres employed typically in the discourse of the marketplace, combined "abuses, curses, profanities, and improprieties." (1984: 187) Moreover, the marketplace gave the occasion to specific situations and conjunctures, where the sense of dynamism and change incorporated in the forms of the grotesque imagery could be experienced by the people as a totality, as a whole, to freely extent and counter former anxieties or restraints regarding such issues. In the long run, "the body of the people on carnival square is first of all aware of its unity in time," claims Bakhtin, "it is conscious of its uninterrupted continuity within time, of its relative historic immortality" (1984: 255). We might clarify the aspect that, consequently, while the laughter and the grotesque imagery of carnival had the potential to raise a resentful or a rebellious critique of the ideology of that time, it was only on the street that this potential could be accomplished, for the reason that it was here that the people acquired a sense of their own community and humour.

The Grotesque imagery, the laughter, and the marketplace location represented thereby three of the key elements of the carnival.

In my discussion of *Rabelais and His World* I have looked into Bakhtin's analysis of the carnival and of the carnivalesque and, at the same time, into his approach to François Rabelais. At this point, I can afford to explore in more detail some of the issues and problems regarding his theory of the carnival.

Significant approaches to the theory of the carnival

Bakhtin envisages a very optimistic account both of the carnivalesque practices of the Middle Ages and also of the result that they had had on the works written by Rabelais. Taking into consideration these two aspects, he assigns a rebellious or indignant relevance and also a progressive political significance to the notion of the carnival. Judging the former case, it derives the cross-linking

bet wee n the carnivalesque and the humanism of the Renaissance period, allowing the building of a new world-conception. In the latter, this derives from the opportunity in which the imagery of the carnival exerted a possible influence upon the official structure of the social relations. Within this section, I will make some references regarding some of the issues or problems related to Bakhtin's account. As follows, these problems can be structured into three categories: the gender, the popular, and the politics and they are inter-related to one another, so there is a strong relationship among them.

The Gender

The concept of the carnival has been used in recent discussions and there have also been some attempts to draw on the term of the carnival in enhancing some feminist readings of certain textual practices (for example Russo, 1988; Stain, 1989: 157-86; Wills, 1989). For all that, as several critics have commented, in Bakhtin's theory of the carnival, the realization of the gender represents itself an issue (for example Booth, 1986; Ginsburg, 1993; Russo, 1988). Before taking into consideration some of these aspects, I want to take a look at some of Bakhtin's observations regarding the relationship between the gender and the carnival.

It is Bakhtin's analysis of Rabelais' representation of women that constitutes the most suitable point to start with. The author places Rabelais' portrayal of the women in a strong relationship to the "querelle des femmes," a figurative battle regarding "the nature of women and wedlock" which concerned the literate sides of the French population in the middle of the sixteenth century. The battle was developed out between two main standings, "the Gallic tradition," which depicted women in a negative light, and also the "idealizing tradition," which approached women in a chivalric, positive light. Rabelais enjoyed to make the portrayal of women according to the Gallic tradition and, in this respect, argues Bakhtin, we could not expect him to "take the women's side." (1984: 239) For all that, what tends to be exaggerated is the fact that the Gallic tradition concerning women is actually encapsulated in two lines of thought: "the ascetic tendency" which regarded the woman as "the incarnation of sin" and "the popular comic tradition." (1984: 240) Moreover, Bakhtin comes to explain this traditional conception of women in the following manner: "The popular tradition is in no way hostile to the woman and does not approach her negatively. In this tradition woman is essentially related to the material bodily lower stratum; she is the incarnation of this stratum that degrades and regenerates simultaneously. She is ambivalent. She debases, brings down to earth, lends a bodily substance to things, and destroys; but, first of all, she is the principle that gives birth. She is the womb." (Bakhtin, 1984: 240)

This is the tradition within which Bakhtin places Rabelais' representation of women. As pointed out above, Bakhtin concludes highlighting the fact that Rabelais' attitude towards women is one of ambivalence rather than that of hostility.

There are two distinct ideas that are worth being mentioned in relation to Bakhtin's argument concerning this issue. The first idea concerns Bakhtin's preoccupation to outdistance Rabelais from the black and negative conceptions of women current at the time. This enables him to place Rabelais' representation of women within the popular traditions which, in Bakhtin's opinion, also influenced all the other standpoints of his work. Positively, Bakhtin claims that, by promoting an outlook on women derived from the popular comic tradition, Rablais graved out a unique position for himself in the querelles des femmes (1984: 242). In this respect, Bakhtin endows Rabelais' portrayal of women with the capacity to destroy the predominant codes of representation. Bakhtin also establishes an essential interconnection between women, which involves the lower stratum of the body and the grotesque imagery: women give birth but also have the capacity to destroy. Although his theory of the grotesque abounds in references to the genitals, the mouth, and the nose, in many cases, the womb looks important and is endowed with a privileged status within this anatomy.

Ruth Ginsburg, the "demure firebrand, who in her 1980s became a feminist, cultural and legal icon," (Bakhtin, quoted in Ginsburg, 1993: 167) was concerned with the exploration of the womb.

She succeeded in providing the most completed analysis of the role of the female imagery and of the feminist movement in Bakhtin's opinions on the grotesque. As she makes reference, the female imagery overruns Bakhtin's account at several stages. His notion of the grotesque is strongly based upon images and interpretations both of the womb and of the pregnant body. Bakhtin claims that "the grotesque is always conceiving." (Bakhtin, quoted in Ginsburg, 1993: 170) Simultaneously, his analysis of the regenerative view of the Rabelaisian pattern similarly leads us to the image of the womb: it is "a pregnant time, a fruit-bearing time, a birthing time and a time that conceives again." (Bakhtin, quoted in Ginsburg, 1993: 168) What bothers Ginsburg regarding Bakhtin's usage of such imagery is the fact that "in the process of being elevated into the central site of carnival," this imagery is "de-femalized." (1993: 168) One of the best examples that Ginsburg makes use of concerns the scene where Gargamelle gives birth to Gargantua. As we have already pointed out, Bakhtin interprets this particular scene in terms of "a truly grotesque image of one single, superindividual bodily life, of the great bowels that devour and are devoured, generate and are generated." (Bakhtin, quoted in Ginsburg, 1993: 174) However, he argues further on that, for sure, this is not an "animal" or "biological" bodily life. The scene depicts the "looming beyond Gargamelle's womb, the devoured and devouring womb of the earth and the ever- regenerated body of the people. The child that is born is the people's mighty hero, the French Heracles." (Bakhtin, quoted in Ginsburg, 1993:174)

As Ruth Ginsburg underlines in his response to this context, although female (or, more precisely, maternal) imagery is of central importance to Bakhtin's concept of the grotesque, in the last analysis, the woman's body is marginalized in favour of the body of the people as a whole, "which comes forth in the image of a super- male young Heracles." (1993: 174) This distance is similarly encountered in some of Bakhtin's accounts of the carnival. The principal issue concerning Bakhtin's theory of the carnival, Ginsburg concludes, is that, even while the theoretical approach remains focused on images of the pregnant womb, women are actually excluded from both the theory and the carnival itself.

Consequently, I would argue that, despite the problematic development of gender, it is nevertheless possible to see how the theory of the carnival perceived by Bakhtin might redound the feminist criticism along other lines. Meanwhile, the imagery has grown ever more complex compared to that of the age when Bakhtin approached it. While the women's age and their pregnant condition might well mark off both the beginning and the end, the birth and death, their laughter might mean the knowledgeable and the festive potential that Bakhtin neglects, taken as a supposition. A feminist analysis of carnival might pursue an analysis of such images, both to challenge the received interpretations and to tease out the new ones.

Having in view this particular aspect, we have observed that Bakhtin's theory of the carnival struggles with certain problems concerning the way in which the symbolism of the female imagery is interpreted. While the conclusions of such arguments were more or less approved, someone may think to the possibility that Bakhtin's theory could be still useful within the domain of feminist criticism.

b) The popular

Bakhtin's theory of the carnival, as Graeme Turner, an Emeritus Australian Professor of cultural studies has stated out, has enlightened an analytical framework that has repeatedly been used in recent studies of popular culture, even if the theory has, occasionally, been "carelessly adapted." (Turner, 1990: 219) The category of the carnivalesque could seem available to offer a pattern with which to explore the relationship that exists among optimism, pleasure, ideology, and pessimism, the oppositional potential of the popular culture. From this vantage position, I want to underline some of the significant issues regarding Bakhtin's conception of the popular viewpoint.

There can be mentioned three principal aspects concerning Bakhtin's conception of the popular viewpoint in *Rabelais and His World*. First of all, the "people" are regarded as a whole, unified, subordinate entity, whose homogeneity is actually reinforced through the imagery of the carnival. In

this resp ect, the people, due to the fact that the grotesque imagery of the carnival represents the society itself, were classified into two opposing parameters: the plebs and the ruling class. Bakhtin's dual model of the cultural approaches to the Middle Ages raises a clear distinction between the official and the unofficial, perceived as separate and delimited spheres, and he includes the people and the popular (or "popular-festive forms") within this unofficial class. As a consequence, the carnival is perceived as a unity, an autonomous set of practices: the people plan it and organize it "in their own way." (1984: 255) In the second place, the popular-festive forms are endowed with the capacity "to convey a historical awakening and awareness which looks to be absent from the official world viewpoint. Undoubtedly, this particular aspect of the popular culture, as we already have noticed, relieved the development during the period of the Renaissance of "a new free and critical historical consciousness." (1984:73) The third characteristic of Bakhtin's portrayal of the popular aspect is much correlated to the previous two features, being regarded as complementary. The laughter, the grotesque imagery, the images of transition, images of inversion, each of these occurrences brings its contribution to the realization of an alternative to the official imagery. The popular culture is consequently considered an arsenal of different oppositional practices.

We can raise a number of issues related to this outlook of popular culture, the first being that of Bakhtin's account of the carnival which is perceived as excessively positive, and therefore he tends to overlook its negative perspectives. Bakhtin's analysis reveals much about food (he envisages an entire chapter to the imagery of the banquet), and sex (which is embedded within the model of the grotesque body). Still he has not substantially approached violence and violent acts. He absolutely registers the extent to which the carnival practices often make use of the activities of humiliation and abuse: the "slinging of excrement" (1984: 148), for instance, and "the offenses and insults traded in the environment of the marketplace." (1984: 187) Though, he includes these gestures within the context of the grotesque. This means that the action of offenses or abuses is related to the lower stratum of the grotesque body. Mention should be made of the fact that Bakhtin does not focus on physical violence, but he lays the stress on the symbolic violence, the inner battle of the individual.

As we have noticed, Bakhtin assigns to the notion of the carnival a number of multiple functions. The carnival performed not only a celebratory position, but, at the same time, it attended a critical position. It was an opportunity where the people inhabited an autonomous realm, rejoicing a sense of freedom, joy, and collective identity. Therefore, in our opinion, the carnival and the grotesque imagery provided a big challenge to the official images of the heart, of spirituality, bewilderment, and fear, while the carnival laughter had the potential to demystify and trivialize the whole edifice of the officialdom.

BIBLIOGRAPHY

Bakhtin, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination,* trans. C. Emerson and M. Holquist, Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. M. (1984) *Rabelais and His World,* trans. H. Iswolsky, Bloomington: Indiana University of Texas Press.

Burke, P. (1978) *Popular Culture in Early Modern Europe,* London: Templesmith.

Clark, K. and Holquist, M. (1984) *Mikhail Bakhtin,* Cambridge: Harvard University Press.

Gardiner, M. (1992) *Thedialogistics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology,* London: Routledge.

Gingsburg, R. (1993) "The Pregnant Text. Bakhtin's Ur-Chronotope: The Womb" in D. Shepherd (ed.) *Bakhtin: Carnival and Other Subjects: Selected papers from the Fifth International Bakhtin Conference,* Amsterdam: Rodopi.

Hirschkop, K. (1986) "Bakhtin, Discourse and Democracy", *New Left Review,* 160:92-113.

Stam, R. (1989) *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Turner, G. (1990) *British Cultural studies: An Introduction*, London: Routledge.

SP

ECTRUM AND SPECTRALITY IN FATES AND FURIES, ARCADIA AND MONSTERS OF TEMPLETON BY LAUREN GROFF

Ana-Maria Parasca
PhD Student, „Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Ruined world, social disintegration or psychological anxiety are terms that society has been facing for more than a century. In this context, Gothic comes in the form of an art therapy such as in-yer-face dramaturgy: it bothers, strikes but fascinates at the same time. Against the background of this so-called disturbance, the neo-Gothic appears, which we dare to say is a form of Gothic spectrality. The neo-Gothic preserves the extreme and intense character of the Gothic, bringing a vision of the world without rationality. Why do we talk about neo-Gothic as the spectrum of Gothic? Through this theoretical approach, we propose an analysis of this symbol enciphered at the level of the novels proposed for analysis: Fates and Furies, Arcadia and Monsters of Templeton, from the portfolio of the American author, Lauren Groff. Moreover, we aim to see how the symbolism of spectrality is applied at the level of narratological discourse.

Keywords: Neo-gothic; Spectrum; Spectrality; Otherness; Revival.

Neogoticul – o nouă formă de imaginație?

Într-o lume dominată de anxietate, într-o lume a ruinelor, a fracturilor, într-o lume psihologiza(n)tă, apar o serie de întrebări în ceea ce privește evoluția literaturii secolelor trecute, o literatură marcată de oroare, de macabru, de lugubru. Goticul este mai mult decât un gen, este un fenomen, un cod cultural, un mijloc de comunicare cu lumea spectrelor. Ce s-a întâmplat însă cu evoluția acestui gen în lumina literaturii contemporane?

Neogoticul, spre deosebire de alte genuri literare, nu poate fi caracterizat prin existența unui punct zero din care pornește. Reluarea simbolisticii complexe a goticului adaptează discursul romanesc prin receptarea de sens adaptată epocii contemporane, mai degrabă decât prin recuperarea sau continuarea acestuia. În aceeași direcție, putem face apel la teoria lui Christian Moraru, care vorbește despre o nouă formă de imaginație în cadrul romanului contemporan.[1] Moraru propune o direcție diferită prin care elimină ideea de canon literar.

Lumea în ruine, dezagregarea socială sau anxietatea psihologică sunt termeni cu care societatea se confruntă de mai bine de un secol. În acest context, goticul vine sub forma unei terapii prin artă de tipul dramaturgiei *in-yer-face*: deranjează, lovește dar fascinează, în același timp. Pe fondul acestui așa-zis deranj, apare neogoticul, despre care îndrăznim să afirmăm că este o formă de spectralitate a goticului. Neogoticul păstrează din caracterul extrem și intens al goticului, aducând o viziune asupra lumii lipsită de rațional. De ce vorbim despre neogotic ca fiind spectrul goticului? Ne propunem prin acest demers teoretic o analiză a acestui simbol încifrat la nivelul romanelor neogotice: *Monștrii din Templeton* (2008), *Arcadia* (2014) și *Destin și furie* (2015), din portofoliul autoarei de origine americană, Lauren Groff. Mai mult de atât, vom urmări cum simbolistica spectralității se regăsește implicit la nivel de discurs naratologic.

Pentru lucrarea de față, am ales o autoare contemporană, autoare de bestseller-uri internaționale, a cărei literatură nu a fost încă supusă unui proces riguros de critică. Mai mult de atât, interesul nostru este de a urmări discursul romanesc ca întreg, nu doar particularitățile unor romane. Interesul

1 Christian Moraru, *American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imagination*, The University of Michingan Press, 2011, (trad. n.).

cerc etăt orilor a fost captat îndeosebi de o miză mai generală: legitimarea acestui nou gen sub egida supraviețuirii sau renașterii goticului. Din acest motiv, interesul nostru este să dezvoltăm o nouă teorie asupra genului, pornind de la câteva simboluri-cheie în literatura gotică. În al treilea rând, noutatea acestei lucrări constă tocmai în faptul că pune în lumină neogoticul ca gen literar independent, cu scopul de a oferi o imagine de ansamblu asupra modalităților de construcție a lumilor ficționale din literatura contemporană.

Am urmărit ca temporalitate romane neogotice apărute după anul 2005, care datorită caracterului volatil, nu se supun exclusiv vreunei teorii sau vreunui discurs critic. Prin prisma tematizării propuse și a hermeneuticii literare, studiul de față urmărește metamorfozele romanului neogotic din portofoliul autoarei Lauren Groff.

Spectrul și alteritatea: de la stil la narațiune

În această fază însă, este necesar să oferim o definiție termenului de spectru pentru a determina acest simbol drept o coordonată critică a genului neogotic. Luând în considerare dubla semnificație a acestuia pe care o urmărim, și anume cea stilistică, respectiv naratologică, vom face apel la accepțiunea teoreticianului Jacques Derrida asupra spectrului. Potrivit acestuia, spectrul este ceva lipsit de actul prezenței, dar care are capacitatea de a intra în realitate. Mai mult de atât, spectrul interoghează cititorul cu vocea și privirea, forțându-l astfel să răspundă alterității.

Pornind de la această accepțiune terminologică, putem face referire implicit la teoria alterității, care este o funcție naratologică a literaturii gotice. În acest sens, facem apel la teoria Annei Williams, care argumentează că, în cazul acestui gen, limbajul mediază deopotrivă alteritatea și imposibilitatea descoperirii integrale a acesteia. Altfel spus, avem de a face cu un limbaj care semnalizează o revoluție într-un sistem prestabilit.[2] Imixtiunea dintre acum și atunci, dintre eu și celălalt, dintre aici și acolo constituie o posibilă cheie de interpretare în continuarea teoriei propuse. Actul lecturii presupune preluarea perspectivei fantomei, care este întodeauna îndoielnică și anamorfică. Actul lecturii presupune întotdeauna înlocuire.[3]

Strategile narative implică o fascinație referitoare la problema limbajului în textele gotice. De multe ori, ceea ce pare lipsit de sens la nivelul unui astfel de text devine supranatural, o formă a alterității.[4] Putem conduce această teorie mai departe de atât și să privim alteritatea sub forma spectralității, care presupune o formă de renaștere. Astfel, dacă ne gândim la spectru ca la o tendință de reîntoarcere la realitate, la o așa-zisă formă de corporalitate, putem asocia acest simbol cu însuși goticul. Această formă a alterității apare la nivelul textelor neogotice pulverizat, întocmai unui spectru.

La sfârșitul secolului trecut, alteritatea era una dintre marile teme abordate de scriitorii gotici în romane. La începutul secolului XXI însă, romanul neogotic reabilitează tema alterității prin apel la conceptul de pulverizare. Dacă în literatura gotică, *celălalt* este un element aproape nelipsit în narațiune, în cazul romanelor neogotice acesta este readus în prim plan prin diverse strategii aluzive.

Lauren Groff este una dintre scriitoarele contemporane care se remarcă printr-o serie de romane care recuperează imagini ale goticului, în care tema spectralității devine centrală. Întrucât studiul de față face parte dintr-un proiect mai amplu de cercetare, care vizează o analiză riguroasă a marilor teme din neogoticul feminin, consider necesară o argumentație referitoare la tematica și la romanele alese.

2 Anne Williams *Art of Darkness. A Poetics of Gothic,* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995, p. 21, (trad. n.).

3 Christine Berthin, *Gothic Hauntings, Melancholy Crypts and Textual Ghosts*, London, Palgrave MacMillan, 2010, p. 6, "Reading involves taking on the perspective of the ghost, which is always slanted and anamorphic. Reading is always reading for displacements." (trad.n.).

4 Anne Williams, op.cit., pp. 66-67, (trad.n.).

În ciuda faptului că Lauren Groff nu este o autoare excentrică sau marginală, narațiunea din cadrul romanelor sale restabilește o nouă paradigmă a lecturii gotice. Vom urmări, astfel, o sumarizare a temei spectralității prin lentila constructivă a genului neogotic.

Groff este unul dintre scriitorii care mizează pe o recalibrare a marilor teme din literatura gotică, urmărind însă recuperarea unui glas care să redeschidă dialogul despre *celălalt*. Scriitoarea a publicat până în prezent trei romane bestseller, pe care le vom analiza în rândurile următoare și două colecții de povestiri scurte: *Păsări delicate și comestibile* (2009) și *Florida* (2018).

Ideea de spectru și alteritate sunt două concepte care pot fi puse sub aceeași lupă, în cadrul literaturii neogotice. Neogoticul se remarcă îndeosebi prin conceptul de pulverizare, mai degrabă decât printr-o tematizare *ad literam.* Astfel, teoreticieni care au dezvoltat un întreg aparat critic al goticului și reminescențelor sale la nivel de literatură contemporană, precum Anne Williams sau Catherine Spooner pun neogoticul sub semnul egalității cu ideea de renaștere, respectiv supraviețuire. Noi ne dorim însă mutarea accentul de pe aceste două concepții pe un termen pe care îl considerăm relevant în demonstrația de față, și anume acela de pulverizare. Considerăm că neogoticul nu poate fi pus exclusiv sub egida renașterii goticului sau a supraviețuirii acestuia, ci mai degrabă sub semnul unei pulverizări complexe de simboluri, aplicabile atât la nivel stilistic, cât și la nivel naratologic.

Monștrii din Templeton

Alteritatea, respectiv spectralitatea traversează teritoriul romanului neogotic. *Monștrii din Templeton* este, fără îndoială, un roman al himerelor. În ficțiunea lui Groff, căutarea istoriei unei familii este motorul care pune în mișcare întreaga narațiune, din prisma unei diversități de voci narative, din diferite ere, care joacă rolurile unor spectre narative, după cum vom analiza în rândurile următoare.

Jocul narativ pe care îl propune Groff este însă unul complex, care pornește încă din începutul romanului, prin anunțul ferm al unui element supranatural:

În ziua în care m-am întors la Templeton, rușinată, cadavrul unui monstru de cincizeci de metri a apărut pe lacul Glimmerglass. Era una dintre zorile de zi purpurii, care colorează luna iulie acolo, când caverna din dealuri e plină de o ceață groasă, încât până și trilul păsărilor este timoros, cumva nesigur dacă e zi sau noapte.[5]

Etimologic vorbind, termenul monstru reprezintă ceva care trebuie să fie deopotrivă o formă de expunere și de avertizare (lat. *monstrare*: a arăta, lat. *monere*: a avertiza). În tratatul *The Gothic,* teoreticienii David Punter și Glennis Byron identifică monștrii sub forma unor catalizatori centrali pentru definirea și construirea normalității. Personaje marginale, aceștia trasează granițele umanității, ridicând în același timp problematica asupra gândirii binare.[6] Urmând această teorie, putem privi monstrul apărut pe lacul Glimmerglass ca pe un spectru al narațiunii însăși, care se poziționează încă din incipit deasupra celorlalte voci narative. Apariția sa marchează ideea de instanță narativă care are deja cheia misterelor ce urmează a fi descoperite pe parcurs.

Prezența monstrului nu va fi definitorie pentru dezvoltarea firelor narative, însă va juca rolul unui declanșator narativ. Willie Upton, protagonista romanului, se întoarce acasă însărcinată, după întreruperea unei aventuri amoroase cu profesorul său. Cele treizeci și cinci capitole urmăresc istoria unei familii, prin care Willie dorește să afle identitatea tatălui său. Romanul prilejuiește o gamă teoretică variată de abordări stilistice și tematice ale unui gotic pulverizat, îndeosebi prin filtrul spectralității. Spre exemplu, figura monstrului va rămâne în subsolul narațiunii, fără a interfera cu acțiunea propriu-zisă, însă plasarea acestuia confirmă statutul său de spectru al narațiunii.

5 Lauren Groff, *The Monsters of Templeton,* Windmill Books, London, 2009, p. 1. „The day I returned to Templeton steeped in disgrace, the fifty-foot corpse of a monster surfaced in Lake Glimmerglass. It was one of those strange purple dawns that color July there, when the bowl made by the hills fills with a thick fog and even the songbirds sing timorously, unsure of day or night."(trad.n.)

6 David Punter, Glennis Byron, *The Gothic,* Blackwell Publishing, Oxford, 2004, pp.263-264.

Dre
pt

consecință, putem privi monstrul de pe lacul Glimmerglass sub forma unei himere narative, care potențează caracterul gotic al romanului. În acest sens, amintim de teoria lui Fred Botting asupra monștrilor, care îi asociază cu viciul însuși. Astfel, potrivit lui Botting, termenul monstru se aplică inclusiv la nivel estetic, în lucrări deformate sau nenaturale, deviate fie din normalitatea aplicabilă vieții omenești, fie din simetriile sau proporțiile valorificate în orice formă de reprezentare.[7] Monstrul capătă așadar caracterul vicios al unei instanțe narative care depinde de puntea observațională a cititorului.

Textul este presărat cu o serie de inserții care invocă spectralitatea: de la fătul pe care îl poartă Willie în pântec, care poate fi privit sub forma unei renașteri a copilului Willie, a cărui tată este încă necunoscut, până la amalgamul de documente pe care aceasta le folosește în căutarea istoriei familiei sale. Putem privi această *questa* ca pe o formă de resurecție a copilăriei sale, dublată în sens metaforic de sarcina sa; astfel, avem de a face cu o Willie – mamă, a cărei prunc crește în pântecul său fără sprijinul patern și Willie – fetița care își caută propriul tată.

Mai mult de atât, acest contrast între cele două figuri ale protagonistei joacă inclusiv rolul unei oglinzi, în sens metaforic, care se reflectă pe sine, în diverse staze, precum: eu/celălalt sau fiică/mamă. În continuarea acestei teorii, putem invoca o observație a lui Graham Joyce din lucrarea sa dedicată studiului pe romanul *Monștrii din Templeton;* Joyce analizează etimologia termenului Glimmerglass, despre care spune că sugerează ideea de farmec, de vrajă, respectiv oglindă.[8] Astfel, lacul Glimmerglass poate fi atât vocea narativă omniscientă a romanului, cât și spectrul lui Willie, care oglindește toate trăirile și sentimentele sale.

Dintr-un anumit punct de vedere, romanul e o arhivă din care pot fi sustrase o multitudine de premise și interpretări care stau sub simbolul spectrului. Inserția documentației conferă o notă de autenticitate întregului text și legitimează parcursul căutării lui Willie. Scrisorile, jurnalele, raporturile sau fotografiile joacă, pe rând, rolurile unor spectre ale personajelor, care par să stea drept mărturie. Pentru cititorii de gotic, valoarea de adevăr a a romanului nu este relevantă, întrucât acesta este perceput ca produs al imaginației. Cu toate acestea, când avem de a face cu un roman care propune o *questa,* elementele care conferă credibilitate întregesc panoplia ficțională cu un dram de realism magic.

Arcadia

Cel de-al doilea roman al lui Groff, *Arcadia,* este construit în jurul personajului Bit, al cărui nume real este Ridley, dar care se conturează ca personalitate pornind de la această poreclă, primită din copilărie. Numele are o dublă semnificație: o bucățică de hipiot[9], respectiv, pas cu pas[10]. Astfel, întreaga acțiune este concentrată la început prin lentila unui puști de cinci ani, care aduce în prim plan imaginea unei lumi utopice, a unei comunități, Arcadia, construită de către hippioți în anii 1970. Cu toate că nu avem de a face cu un narator omniscient, vocea lui Bit pare să fie cea mai sonoră în narațiune.

Femeile în râu, cântând. Aceasta este prima amintire a lui Bit, deși el nu se născuse pe când a avut loc. Cu toate acestea, drumul șerpuind printre munți îi este limpede, restul se opresc o dată cu florile galbene care se închid la atingerea copiilor. Era amurg când Caravana a văzut râul înverzind în jurul curburii și s-a oprit acolo peste noapte. Era o seara de primăvară rece și albastră.[11]

---

7 Fred Botting, *The New Critical Idiom,* Routledge, London, 1996, pp.17-18.

8 Graham Joyce „ Narrative and Regeneration. The Monsters of Templeton by Lauren Groff", Danel Olson (ed.), *21st-Century Gothic.Great Gothic Novels since 2000,* The Scarecrow Press Inc., Plymouth, 2011, p. 446.

9 „Little Bit of a Hippie" (trad.n.)

10 „Bit-by-bit" (trad.n).

11 Lauren Groff, *Arcadia,* Windmill Books, London, 2012, p.1, „The women in the river, singing. This is Bit's first memory, although he hadn't been born when it happened. Still, the road winding through the mountains is clear to him, the rest stop with the yellow flowers that closed under the children's touch. It was dusk when the Caravan saw the river greening around the bend and stopped there for a night. It was a blue spring evening, and cold." (trad.n.).

Arcadia este, în ochii lui Bit, tărâmul în care orice este posibil, unde magia și supranaturalul fuzionează cu natura însăși, unde el poate să își închipuie că fiecare membru al familiei din Arcadia este un alter-ego al personajelor din basmele Fraților Grimm.

Arcadia își pierde din caracterul magic odată ce tot mai mulți călători rătăcesc pe tărâmul său. Într-o lume în care fiecare pledează întotdeauna pentru binele celuilalt, dar nu și pentru al său, Bit începe să nu mai creadă, pe măsură ce se maturizează. Arcadia lui Bit capătă caracter spectral prin lentila aparatului de fotografiat, cu care surprinde diverse imagini ale realității. De la un univers ideal, în care primează întoarcerea la natură, la tot ceea ce ține de autentic și real, o lume în care toți luptă pentru aceleași idealuri, Arcadia devine un antiunivers, un spectru a ceea ce reprezenta odată. Din utopie, Arcadia se transformă în antiutopie.

Trebuie să menționăm că, parte din Arcadia și refacerea lumii sale prin ochii lui Bit este și stilul relatării, care este unul fluid, suplu, poetic; frazele par să joace de multe ori rolul unor versuri care se scriu și se rescriu pe sine, întocmai unor amintiri de tip flashback, care continuă să reapară.

Pentru Bit, imaginea femeilor este tot ceea ce rămâne la final, când Arcadia nu mai este decât o himeră, un spectru al memoriei sale.

Pacea, el știe, poate fi zdruncinată în milioane de variațiuni; viziuni grozave la final, o ploaie de cenușă, o boală în vânt, o explozie la distanță. Soarele murind ca o lampă cu gaz care se stinge. Și în feluri mai mărunte: o remarcă auzită din greșeală, dispoziția acră a fiicei sale, propriul corp tremurând. Nu poți anticipa ce urmează. El va aștepta spațiile discrete în viață, sforăitul lui Ellis în întuneric, sărutul furat al Gretei, luminile calde din galerie, imaginile sale de pe pereți, rupte dincolo de frumusețe în fragmente, întorcând ochiul spre frumusețe din nou. Vocile femeilor noaptea pe stradă, râzând; el a iubit dintotdeauna vocile femeilor. [12]

În cele din urmă, spectrul Arcadiei ca stare de spirit este ceea ce resimte Bit, din ipostaza de tată, de adult, care se mai privește încă o dată pe sine prin ochii puștiului de cinci ani. Regăsește emoția pură, autenticitatea și naturalețea, în diverse staze.

Înainte de a muta analiza pe ultimul roman al autoarei, *Destin și furie,* se cuvine să aducem în discuție o teorie care, pe de o parte, sumarizează ideile susținute mai sus, iar pe de altă parte, face trecerea către un alt tip de narațiune din cadrul portofoliului autoarei Lauren Groff. Astfel, în introducerea volumului colectiv a cărui coordonator este, alături de Glennis Byron, David Punter face o observație importantă referitoare la valoarea noului gotic, și anume:

Goticul reprezintă, așadar, un nod cultural: complet insusceptibil pentru purgație, acesta ne cere în permanență să respingem narațiunea culturală și să ne angajăm în schimb cu un *chiaroscuro* textual și psihic, în care viziunea simplă este în mod constant amenințată de pâlpâirea celorlalte lumi. [13]

Astfel, vedem cum se mută accentul de pe concret pe sugestie, de pe un gen care fascina prin teroarea evidentului, pe un gen unde aceeași teroare este sublimată, cu scopul intensificării ei. Ideea de pâlpâire menționată de teoretician poate fi plasată în contextul studiului de față prin conceptul propus inițial, respectiv acela de pulverizare, care presupune, dincolo de receptarea unor stimuli din goticul secolului trecut în cadrul unei narațiuni contemporane, asumarea unui nou aparat critic în analiză.

Destin și furie

12 Lauren Groff, *Arcadia*, p. 289, „Peace, he knows, can be shatterd in a million variations: great visions at the end, a rain of ash, a disease on the wind, a blast in the distance, the sun dying like a kerosene lamp clicked off. And in smaller ways: an overheard remark, his daughter sour mood, his own body faltering. There's no use in anticipating the mode. He will wait for the hushed spaces in life, for Ellis's snore in the dark, for Grete's stealth kiss, for the warm light inside the gallery, his images on the wall broken beyond beauty into blisters and fragments, returning in the eye to beauty again. The voices of women at night on the street, laughing; he has always loved the voices of women." (trad.n.).

13 David Punter, Glennis Byron (eds.), *Spectral Readings towards a Gothic Geography*, Palgrave Macmillan, London, 1999, p. 3, „Gothic represents, then, a cultural knot: entirely unsusceptible to purgation, it constantly demands that we reject the narrative of cultural cleansing and engage instead with a textual and psychic chiaroscuro where plain sight is continually menaced by flickerings from other worlds." (trad.n.).

De la o lume monstruoasă *ad literam,* la o utopie care devine un coşmar personal, Lauren Groff scindează din nou imaginarul gotic prin cel de-al treilea roman propus spre analiză, *Destin şi furie,* în care protagoniştii, Lotto şi Mathilde, îşi devin unul altuia propriul spectru. Romanul spune povestea lui Lotto (prescurtarea de la Lancelot) şi a Mathildei Satterwhite, fiul unei familii prospere din Florida şi o tânără despre care nu ştim prea multe în prima parte:

O mai văzuse şi înainte, ştia cine era. Mathilde şi nu-mai-ştiu-cum. O frumuseţe ca a ei arunca licăriri chiar şi pe zidurile din partea cealaltă a campusului şi lumina tot ceea ce atingea. Până în acel moment, fusese deasupra lui Lotto – deasupra tuturor celor din campus – aproape se transformase într-un personaj mitologic. Fără prieteni. De gheaţă.[14]

Comicul şi tragicul se îmbină armonios de-a lungul întregului roman, sub a cărui pecete stă în mod clar, după cum ne este sugerat încă din titlu, destinul şi furia, ale căror spectre sunt cei doi protagonişti. Influenţa tragediei greceşti este pregnantă de-a lungul întregii naraţiuni, sub forma unui cor antic, ale cărui intervenţii sunt marcate prin paranteze pătrate în text. Controlul absolut al unui spectru narativ completează imaginea unei scene pe care fiecare dintre soţi va juca propria versiune a rolului vieţii lor.

Prima parte a romanului, care este relatată din perspectiva lui Lotto surprinde un ton optimist, uneori chiar jucăuş, schiţând în mod evident, alături de amprenta personală a unui soţ cu un mariaj satisfăcător, faţeta unui dirijor de teatru antic, care se confundă deseori cu o marionetă. Lotto este un actor ale cărui veleităţi sunt mediocre, dar care duce o luptă cu sinele său pentru a-şi depăşi condiţia. Această naraţiune nu urmăreşte o dispersie a sensului din perspectiva unui actor, ci reîntregirea semnificaţiei simbolului spectral prin efortul de imaginaţie şi memorie.

Pe de o parte, întocmai celor care joacă un rol pe scenă, Lotto va deveni propriul său actor: „Hamlet era Lotto şi viceversa."[15] Protagonistul devine spectrul destinului propriu. Fluxuri de amintiri, percepţie, himere se suprapun unui prezent în care Lotto păstrează spectrul unei vieţi deja consumate:

În faţa lui Lotto apăru o imagine în care el stătea atârnat de sute de sfori strălucitoare prinse de degetele de la mâini, de pleoape, de degetele de la picioare, de muşchii gurii. Toate sforile erau legate de degetul arătător al Mathildei. Ea îl mişca foarte uşor, făcându-l să danseze.[16]

Mai mult de atât, Lotto va deveni prizonierul propriei spectralităţi, o instanţă devirilizată, o marionetă dirijată de Mathilde. Eric Savoy dezvoltă o teorie în jurul discursului referitor la spectru, aplicabilă analizei de faţă. Acesta identifică un un simbol recurent, tropul bântuirii, care este concentrat parţial în jurul ideii de abjecţie, melancolie şi pierdere, dar în special prin gotic acesta este privit ca o figură crucială în relaţia cu alteritatea, aceasta din urmă putând fi deseori spectrul unei copilării efeminate. [17] Nu vom dezvolta o teorie din sfera psihabnalizei în acest sens, însă am considerat necesară introducerea acestei nuanţe în ceea ce priveşte dezvoltarea ideii de spectralitate în cazul protagonistului.

Pe de altă parte, spectrul Mathildei se consolidează pe parcursul celei de-a doua părţi a romanului, intitulată sugestiv *Furie*. Romanul cartografiază un teritoriu ficţional al formării de sine prin lentilele protagoniştilor, dezvoltând imagini distincte ale unor vieţi care par duse în paralel. Mathilde îşi relatează viaţa cu aceeaşi turbulenţă cu care a trăit-o. Personajul e ancorat în contexte tensionale, dar se află totuşi într-un proces de formare a sinelui lipsit de constrângerile externe. Mathilde este un personaj aflat în afara precondiţionărilor, ca atare poate fi interpretată prin antiteză cu soţul său. Astfel, dacă Lotto se dezumanizează ca subiect prin confuzia sa frecventă cu Lotto-

14 Lauren Groff, *Destin şi furie,* p. 49.
15 Ibidem, p. 47.
16 Ibidem, p. 77.
17 Eric Savoy, „Spectres of abjection: the quueer subject of James's 'The Jolly Corner', în David Punter, Glennis Byron (eds.), op. cit., p. 162. (trad.n.)

actor, Mathilde se formează ca subiect printr-o dialectică negativă de la general la particular:„Și-ar fi dorit să fie Mathilde cea blândă, cea bună. Să fie așa cum și-o imaginase el.”[18]

Concluzii

Cum influențează Lauren Groff noul teritoriu al așa-numitei literaturi a terorii? Răspunsurile ar fi nenumărate, însă prin analiza de față am urmărit în ce măsură simbolul spectralității poate fi integrat într-un aparat critic al genului neogotic, atât din punct de vedere stilistic, cât și naratologic. Concluziile romanelor sale ridică mai multe întrebări decât o fac cercetările specialiștilor care urmăresc doar anumite criterii de selecție pentru a ajunge la concluzii irefutabile, prin aparatul critic propus. Mutarea accentului de pe descoperire pe fluidizare,pe acorarea subiectului în procesul de interiorizare prin mișcarea spre celălalt, care deseori este, de fapt un spectru al propriului sine.

BIBLIOGRAPHY

Berthin, Christine, *Gothic Hauntings, Melancholy Crypts and Textual Ghosts*, Palgrave MacMillan London, 2010.
Beville Maria, *Gothic Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernism*, New York, Rodopi, 2009.
Botting, Fred, *The New Critical Idiom*, Routledge, London, 1996.
Groff, Lauren, *Destin și furie*, trad. de Vlad Russo, edit. Rao, București, 2016.
Groff, Lauren, *Arcadia*, Windmill Books, London, 2013.
Groff, Lauren, *The Monsters of Templeton*, Windmill Books, London, 2008.
Olson, Danel (ed.), 21st-Century Gothic.Great Gothic Novels since 2000, The Scarecrow Press Inc., Plymouth, 2011.
Punter, David, Glennis Byron, *The Gothic*, Carlton, Blackwell Publishing, 2004.
Punter, David, Glennis Byron (eds.), *Spectral Readings towards a Gothic Geography*, Palgrave Macmillan, London, 1999.
Spooner, Catherine, *Contemporary Gothic*, London, ReaktionBooksLtd, 2006.
Williams, Anne, *Art of Darkness A Poetics of Gothic*, Chicago, The University Press, 1995.

18 Lauren Groff, *Destin și furie*, p. 442.

SY

MBOLIST POETRY - MELANCHOLIC ASPECTS

Carmen Daniela Berintan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Northern University Center of Baia Mare

Abstract: In the present study we refer to the aesthetic concept of melancholy in symbolist poetry. Melancholy is a feeling that dominates the entire symbolist universe. We cannot discuss symbolism, symbolist poetry without referring to the most present state of the poetic self, namely melancholy in all its forms. Whether we encounter a slight melancholy, or we have a heavy, black, Saturnian melancholy, or it reaches its strong point in the state of spleen, this feeling is always present, organizes the universe, the actions of the lyric self that populates the world of symbolic poets. The poets whose literary works will be approached in this paper are: Alexandru Macedonski, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu and George Bacovia. In their work we find as a triggering element of melancholy loneliness, isolation from society, that I know that the poetic self is not understood by it.

Keywords: symbol, melancholy, spleen, nature, solitude

Melancolia este o trăire ce domină întregul univers simbolist. Nu putem discuta despre simbolism, despre poezia simbolistă fără să ne referim la cea mai prezentă stare a eului poetic și anume melancolia în toate formele ei. Fie că întâlnim o melancolie ușoară, fie că avem o melancolie grea, neagră, saturniană, fie că atinge punctul ei forte în starea de spleen, acestă trăire e mereu prezentă, organizează universul, acțiunile instanțelor care populează lumea poeților simboliști. Poeții ale căror opere literare vor fi abordate în căutarea fețelor și expresiilor melancoliei sunt: Alexandru Macedonski, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu și George Bacovia. La toți acești scriitori vom întâlni ca element declanșator al melancoliei singurătatea, izolarea de societate, faptul că eul poetic nu e înțeles de aceasta. ,,N –am în ceruri nicio stea…/Soarta mea e soarta rea.''[1](,,N-am în ceruri'')., Cu viii nu mai am de- aface / Demult/''[2], ,,Străinule ce bați la poartă,/ De unde vii/ și cine ești? / Străinule de lumea noastră,/ Răspunde-ne de unde vii?''[3](,, Romanța noului venit'')., Sunt solitarul pustiilor piețe/ Cu tristele becuri cu pală lumină.''[4] (,,Pălind'')

Fiind izolat, sufletul nu mai poate rezona, își pierde din capacitatea sa de consonanță, se individualizează și devine trist și melancolic. Melancolia e provocată și menținută de aspirațiile absolute și nesatisfăcute. Melancolia constituie una din atitudinile simboliste tipice, iar poeții se complac s-o evoce mai ales sub eticheta de spleen. Spleen-ul este un amestec de plictiseală profundă, dezolare și tristețe abstractă, care nu se confundă cu plictiseala efemeră sau cu romanticul mal de siècle.[5] Acesta e construit din melancolie sumbră, reverie, decepție și pesimism. Această stare, inițiată de Baudelaire, este apăsarea sumbră a anotimpului pluvios, a zilei interminabile, aride, fără conținut, a speranțelor învinse, a neliniștii atroce de durată. Spleen-ul este o langoare produsă de tristețea apelor stătute, mucede din canale, de melancoliile liniștii duminicale ale orașului de provincie, de monotonia mecanică, exasperantă a existenței fără conținut.[6]Sufletul urban, cult,

1 Alexandru Macedonski , Poezii, Editura Cartex 2000, București 2006, p 21
2 Idem, ibidem, Cu morții, p 13
3 Ion Minulescu, Opere, E ditura Porto- Franco, Galați 1995, p 1
4 George Bacovia, Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, p 50
5 Idem, ibidem, p 181
6 Idem,ibidem, p 181

com
plic
ă și nuanțează tristețea: ,, Pe drumuri delirând,/ Pe vreme de toamnă,/ Mă urmărește un gând/ Ce mă îndeamnă: /- Dispari mai curând!''[7](,,Spre toamnă'').

La poetul Dimitrie Anghel identificăm psihologia tristeții vagi, într-un mediu floral, saturat de efluvii. ,,În straturi florile-s trudite; un crin din când în când se-ndoaie/ Și lung privește-n sus să vadă: nu se purcede-un nor de ploaie?/ Dar întristat în țernă iarăși își frânge trupul zvelt în două…/ Ce n-ar da florile să aibă măcar un strop de rouă!''[8] (,,Amiaza'').

Bacovia e un remarcabil interpret al acestei emotivități speciale, definite cu desăvârșită luciditate.,, E trist…frunzișul e galben și sunt și frunze roșii cu pete de sânge. Dacă vrei să rămâi pe gânduri pe aceste alei de toamnă, pe aceste alei de toamnă, e prea mult mister, nu e nimeni să râdă sau să plângă.''[9]

Melancolia e un amestec de tăcere și singurătate . Lirica bacoviană constituie o poezie a depresiei în regim de sufocare burgheză. Melancolia ia tonuri grave, fiind, de fapt o nostalgie surdă și incurabilă.[10] Instrumentele cu sunet sfâșietor, gemetele, plânsetele ajută la crearea unei atmosfere sumbre, deprimante, tragice. Ele accentuează singurătatea și melancolia.,, Pustiu adânc.. și-ncepe a-nnopta, / Și-aud gemând amorul meu defunct,/ Ascult atent privind un singur punct/ Și gem, și plâng, și râd în hî, în ha…"[11] (,, Amurg de toamnă''). George Călinescu afirmă că tema esențială a simbolismului e melancolia.[12]

Solitudinea și melancolia sunt elemente de bază ale simbolismului. Vorbim despre o psihologie amorfă, intraductibilă, inefabilă, inexprimabilă, prin faptul că nu conștientul domină, ci stările confuse, subconștiente. Atitudinea e contemplativă, iar dispoziția cea mai curentă a clipelor de melancolie este reveria, visarea cu ochii deschiși,fără direcție precisă, în pur vagabondaj caleidoscopic al imaginilor: ,, Spre munți să merg,/ În zbor alerg./ Cu gândul,/ Și trec prin văi,/Pe tainici căi/ De-a rândul.''[13] (,,Vis de mai''). Recunoaștem mai multe atitudini: langoarea autentică de ftizic, melancolia dulce, stinsă, șoptită, visarea erotica. Reveria are funcție predominant psihologică, de nuanță sentimentală, exprimând nevoia sufletului uman de a depăși luciditatea obositoare, sumbră, căutând o soluție imaginară pentru criza sa morală.[14] Sufletul devine melancolic atunci când împrejurările imediate ale existenței nu-l satisfac, îl nemulțumesc. El devine suprasaturat, sufocat și nemulțumit de platitudinea burgheză. E un mediu claustrant din care poetul vrea să dispară, rezultând o lirică a evadării: ,, De-tâtea nopți aud plouând,/ Aud material plângînd…/ Sunt singur și mă duce-un gând / Spre locuințele lacustre''[15](,,Lacustră''), ,, Am să mă călătoresc-/ Sunt furat ca de ispite,/ S-o voiesc , să n-o voiesc/ Spre ținuturi negândite.''[16](,,Rondelul plecării''), ,, Tristețea trenului ce pleacă/ Noi n-am trait-o niciodată,/ Căci- călători ades cu trenul-/ În clipa când plecăm din gara, / Noi stăm pe loc-/ Doar trenul pleacă!...''[17](,, Prin gările cu firme albastre'')

În poezia simboliștilor iubirea e tot o formă de reverie, de melancolie. Pentru Bacovia iubirea e o formă de evaziune socială.[18] Iubirea provoacă stări clar- oscure, dar și melancolie și contemplativitate.,, Ninge mereu în zarea înnoptată…/ Și-acum când geamuri triste se aprind/ Spre

7 George Bacovia, Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, p 49

8 Dimitrie Anghel, Versuri, Editura RAI, București, 2002, p 27
9 George Bacovia, Opere, București, Editura Fundațiilor, 1944,p 235
10 Nicolae Manolescu, George Bacovia, Viața românească, XVIII, 1 ianuarie, 1965
11 George Bacovia, Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, p 46
12 George Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Editura Fundațiilor, 1941, p 618
13 13 Alexandru Macedonski , Poezii, Editura Cartex 2000, București 2006, p 15
14 Lidia Bote Marino, op. cit, p 191
15 George Bacovia, Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, 43
16 Alexandru Macedonski , Poezii, Editura Cartex 2000, București 2006, p 140
17 Ion Minulescu, Opere, E ditura Porto- Franco, Galați 1995, p62
18 Ov. S. Crohmălniceanu, George Bacovia, Viața românească, IX, 8 august,1956, p 1/39

abat
or
vin lupii licărind./-Iubito, sunt eu la ușa înghețată’’[19] („Tablou de iarnă’’). „ Te uită cum ninge decembre…/ Spre geamuri, iubito, privește-/ Mai spune s-aducă jăratec/ Și focul s-aud cum trosnește.’’[20] („Decembre’’) „ Iubita cântă-un mars funebru, / Iar eu nedumerit mă mir: / De ce să cânte-un mars funebru… / Și ninge ca-ntr-un cimitir.’’[21] („Nevroză’’). Erotica simbolistă fuge de senzualitate și pasiune.

Starea psihică a poetului decepționat e reflexivă, melancolică, sensibilă. Femeia e o eroină care trezește speranțe vaporoase. Cu un gest inefabil, ea invită într-o călătorie spre insula iubirii, dar în portul dragostei nu se ajunge niciodată. Iubirea simbolistă e numai o plecare. Ce urmează e melancolia, decepția.[22]; „ Și-n seara când ne-om despărți -/ Căci va veni și seara- aceea-/ Vom stinge flăcările –albastre din candelabrele de-argint/ [..] Și-n seara când ne-om despărți / Te voi ruga/ Ca și pe multele pe care le-am sfătuit-naintea ta: - Să-ți amintești c-ai fost și-a mea!...;;[23](„ Romanță fără muzică’’)

Satisfacțiile iubirii simboliste sunt puse în umbra de o întreagă gamă de nuanțe anxioase sau direct depresive. Tulburarea erotica e doar o langoare. Tonul poetului devine acela al invocației extatice, șoptite, dar vibrante, exprimând comprimarea dureroasă, așteptarea prelungită, eterna insatisfacție.[24] Nimic nu este împlinit, dar nici iremediabil înfrânt. De aici angoasa, o stare de agitație interioară veșnică. „ Tu crezi c-a fost iubire adevărată/ Eu cred c-a fost o scurtă nebunie.’[25]’(„Celei care pleacă’’). Momentul în care este surprinsă efemeritatea dragostei, e prea lucid și produce melancolie: „ Cât ne vom iubi/ Nici noi nu știm.’’[26](„ Romanță fără muzică’’) Un alt element care produce starea de melancolie este despărțirea inevitabilă. Se remarcă o anumită blazare, o anumită atitudine de indiferență la moartea iubirii. Recunoaștem un hedonism erotic la Minulescu, iar la Bacovia iubirea se amestecă cu moartea. „ Va fi-ntr-o noapte caldă de mai/ Când vei intra în parcul meu/...Iar noi, sub ocrotirea tăcutelor perdele/ Postum ca și-ngropați de vii, într-un cavou,/ Ne vom iubi-n parfumuri de brad și de cinabru’’[27]„ Sunt câțiva morți în oraș, iubito/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun / Pe catafalc de căldură-n oraș, -/ Încet cadavrele se descompun.’’[28](„Cuptor’’)

Macedonski vede în parfumul de crin un antidot al morții.[29]„ În crini e beția cea rară: / Sunt albi, delicate, subțiratici,/ Potirele lor au fanatici/ Argint din a soarelui pară’’
(„ Rondelul crinilor’’)[30]

Acest vitalism pare a fi tot un caz de evaziune, dar de o nuanță specială, produs al unei supracomprimări vitale. Apăsarea lumii în care eul nu se încadrează , apăsarea morală, încep să domine, iar rezultatul este maladivul sufletesc, până la pierderea acestuia.

Lâncezeala, anemia, covalescența creează un univers propice langorii, melancoliei negre.„ Carbonizate flori, noian de negru/ Sicrie negre, arse, de metal/Vestminte funerare de mangal, / Negru profund, noian de negru…’’[31](„Negru’’). „ Ce chiot, ce vaiet în toamnă …/ Și codrul sălbatec vuiește-- / Răsună-n coclauri un bucium. /Și doina mai jalnic pornește’’[32](„ Melancolie’’) , „Potop, cad stele de cristal/Și ninge-n noapte plină de păcate/ Azi, a murit chiar visul meu

19 George Bacovia, Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, 47
20 Idem ,ibidem , p 52
21 Idem , ibidem, p 54
22 Lidia Bote Marino, op. cit., p231
23 Ion Minulescu, op cit. , p 42
24 Idem,ibide, p 233
25 Ion Minulescu, Opere, E ditura Porto- Franco, Galați 1995, p 36
26 Ion Minulescu, op. cit, p 34
27 Idem, ibidem, p75
28 George Bacovia, Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, p 67
29 P241
30 Alexandru Macedonski , Poezii, Editura Cartex 2000, București 2006, p 138
31 George Bacovia, Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, p 53
32 Idem, ibidem , p56

final ’’[33](
„Singur’’), „ Pe rând orice oră rănesc, / Iar ultima vecinic omoară…-/ Tot sufletul mi-este o vioară/Ce plânge duios că trăiesc’’[34] („Rondelul orelor’’)
Eroinele ftizice tânjesc la geam, iar sărutul lor ftizic dă fiori. În simbolism, melancolia ia forme grave, aceasta transformându-se în nevroză. „ Adio, pica frunză/ Și-I galbenă ca tine,- / Rămâi și nu mai plânge, /Și uită-mă pe mine.’’[35] („ Pastel’’), „ Voi, care le-ati iubit, / Voi, care le-aiI cântat,/ Voi, care le-ati pierdut? Și-ați plâns / ȘI le-ati uitat…’’[36] („ Marș funebru’’) Această noțiune se referă la o întreagă temă a frisoanelor, a plictiselii crunte, negre, expresie a maladivului, a unui secol rece și posomorât invadat de spleen. Totul participă la o geneză a vidului sufletesc. Eul în poezia lui Anghel, trăiește o mica infiorarea a luciditații, iar la Minulescu nevroza duce la regrete obsedante. Oboseala, spectrul vieții mohorâte, somnolența, lâncezeala, senzația de extenuare, solitudinea adâncă, anxioasă sunt trăiri ce însoțesc melancolia.
Ființa este cuprinsa de o angoasă inexplicabila, în special când se asociază doua elemente ce provoacă spaima: noaptea și singurătatea. „„ Eu nu mai știu nimic, și m-am întors acasă, / Uitați-vă ce gol, ce ruină-n amurg/ Amurgul galben m-a-ngălbenit, și m-apasă/ Ca geamuri galbene, cu lacrimi ce nu mai curg.’’[37](„ Scântei galbene’’), „ Să renasc nu se mai poate,/ Searbăd, trist, mă uit la toate, “[38](„ Nepăsare’’) Poetul e încercat de emoții sumbre, e neliniștit, într-o eternă solitudine. Febrei ii sunt asociate plânsul, delirul și coșmarul. În momentul în care apare ploaia, nevroza atinge punctul putrefacției morale: „ Ce melancolie! Plouă, plouă, plouă’(„Rar’’) [39] Nevroza e o formă a căderii în straniu. Ploaia, furtuna sunt promotorii halucinațiilor, melancolia grea ia dimensiuni hiperbolizante, maladive, macabre, totul culminând cu cea mai acută forma a nevrozei și anume psihoza morții. „ Plouă, plouă, plouă,/ Vreme de beție-/ și s-asculți pustiul/ Ce melancolie/ Plouă, plouă, plouă…[40], „ Ce chiot, ce vaiet, ce toamnă…/ Și codrul sălbatic vuiește-/ Răsună-n coclauri un bucium/ Și doina mai jalnic pornește./ Ascultă, tu , bine, iubito, / Nu plânge și nu-ți fie teamă- / Ascultă cum greu, din adâncuri,/ Pământul la dânsul ne cheamă’’[41](„ Melancolie’’)
Producător de melancolii este spațiul citadin. Melancolia e produsă de mediul urban, trist, monoton, depresiv și murdar. Lumea e descrisă în orașul mic, neurastenizat și noroios.[42]Melancolia e mereu asociată cu singurătatea. În acest topos, totul pare cenușiu, încremenit, o lume populate de bătrâni care se țin de mână:„ În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămînă/ Un bătrân și o bătrână-/ Două jucării stricate-Merg ținându-se de mână’’[43](„Acuarelă’’)
Lumea iese la o plimbare sau lâncezește în poartă. Se așteaptă un eveniment care nu se mai produce. Tăcerea e bruiată de o înmormântare sau de muzică militară. Periferia e bântuită de proletari palizi ,prostituate. Locurile preferate sunt cârciumile murdare, unde se bea vin prost. Iarmarocul e trist, parcul e devastat si mâncat de cangrenă și de ftizie. În acest univers nu se întâmplă nimic, de obicei, iar dacă are loc vreun incident acela îngrozește pentru că sunt scene de viol. În acest topos existența se consumă lent,obscur și într-o apăsătoare plictiseala. „Acum stă parcul devastat , fatal,/ Mâncat de cancer și ftizie,/ Pătat de roșu carne vie-/ Acum se-nșiră scene de spital” […]„ Acum cad foi de sânge-n parcul gol,/ Pe albe statui feminine,/ Pe alb model de forme fine, /Acum, se-nșiră scene de viol.’’[44](„În Parc’’)

33 Idem, ibidem, p 69
34 Alexandru Macedonski , Poezii, Editura Cartex 2000, București 2006, p 146
35 George Bacovia, op. cit., p 98
36 Ion Minulescu, op. cit., p 42
37 George Bacovia, op cit, p 99
38 Alexandru Macedonski, op. cit. , p101
39 George Bacovia, Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, p 57
40 Idem , ibidem, p 57
41 Idem, ibidem, p 56
42 Lidia Bote Marino,, op. cit. p 255
43 Ion Minulescu, Opere, E ditura Porto- Franco, Galați 1995, p 100
44 George Bacovia, , Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, p 82

Aici eul e izolat și pierdut. Strada obscură e un simbol al izolării morale, iar pe această alee a melancoliilor citadine, până și copiii își poartă neurastenia.[45] Melancolia își are sursa în conștientizarea agoniei morale în acest oraș al degradării. Orizontul închis stimulează stările melancolice. Într-un spațiu limitat, restrâns, evaziunea este o necesitate. Tragicul cotidian se consumă în acest mediu cenușiu și poate primi diferite forme ca sinuciderea într-o camera banală de hotel ca la Minulescu în ,,Moartea pasagerului'':,,Octombre-a zugrăvit pe cer,/ Cu nori de-argint, de plumb și de oțel, / Tavanul unei cameri de hotel/ În care s-ampușcat un pasager.''[46] Bacovia vede în universul citadin toposul ftiziei care transformă ființele ce populează lumea lui Bacovia în niște melancolici ahedonici.

Amurgul e un motiv ce domină poezia simbolistă. Universul crepuscular e musical, melancolic și confidențial. În amurg avem reverie, solitudine, spleen, melancolie, regret, parfumuri intense, chemări nelămurite. Acum se relevă murmurul melancolic și reverie melancolică.

Remarcăm un trio care domină natura în poezia simbolistă: amurgul, toamna și melancolia. La Macedonski vântul de toamnă are de luptat cu temperamentul vitalist și euforic al poetului. Element al naturii este și parcul, care e gol, desfrunzit,cu străzi triste și tăcute, pustiu și melancolic. Vântul geme, frunzele sunt veștejite, noaptea este obscură, dominată de ceața care te sufocă. Muzicalitatea are un sunet particular, funebru.. Neliniștea e gravă, iar nervii de toamnă au o vibrație dureroasă. Putem remarca și un spleen de iarnă, poetul intră în depresie la croncănitul corbilor și contemplă iarna ca un spectacol lugubru. Corbii sunt sinistri și infernali. Decorul parcului devine iarna de o emotivitate deprimantă. Totul se află sub amprenta fricii, a terorii. Ploaia înglobează numeroase elemente ce construiesc starea de spleen: plictiseala, dezgustul, tristetea, suferința.

Blaise Pascal imagina omul ca o ființă neliniștită, singură și în neputință, aruncată undeva pe o insula pustie. Aceată insula la poetul George Bacovia e provincia pustie. Contingentul e legat de un spațiu indeterminabil ,, unde mă aflu, nu știu''.[47] Ființa umană e supusă unui marș care nu duce nicaieri. Pretutindeni și nicăieri, eul se simte victima unui spațiu damnat. Eul rătăcește încovoiat, semn al melancoliei. El e homo viator. Plecarea poate fi privită ca un act de voință, iar uneori e un act mașinal. Spatiul parcurs este strada, deci un spațiu citadin. Verbului,, a se duce'' i se acordă în text maxima folosință: a rătăci, a trece, a vagabonda, a se pierde. Eul poetic vagabondează aiurea, hăituit de un amenințător hohot, semn al sinistrului. El mărșăluiește într-o lume nocturnă, înghețată, pustie,sub persistența acelui sunet terorizant transpus în urlet. Rătăcirea e prima formă de degradare a traseului bacovian : ,, plâng și nu știu unde să mă duc''.[48]

Rătăcirea se transformă treptat într-un tragic modus vivendi. Provincia e una producătoare de groază. Pustiul și golul sunt doua metafore pentru a desemna vidul ontologic al provinciei. Strada goala, piața pustie, parcul gol,muzeul pustiu, cafeneaua goală, ca și lumea goală de vise se interferează cu golul sau pustiul toamnei., al câmpiei, al amurgului, al nopții. Căderea în gol, pierderea în pustiu sunt specifice existenței bacoviene.

Cu traseul său circumscris, neanimat de niciun reper transcendent, drumul ființei se consumă în singulară melancolie: ,, Pustiu adânc …și-ncepe - nnopta,/Și-aud gemând amorul meu defunct,/ Ascult atent privind un singur punct,/Și gem , și plâng, și râd în hî, în ha''[49](,, Amurg de toamnă'')

Poezia lui Bacovia este o poezie a crepusculuí, o poezie a amurgului, ambele sintagme înglobându-se în viziunea generală a căderii: ,,Amurg de iarnă, sumbru de metal'', ,,Lasă amurgul pe ele culori: / De sineală, de aur , de sânge'', ,, Cu lacrimi mare de singe / Curg fruze de pe ramuri-/ Si-n sângerat amurgul/ Pătrunde-ncet prin geamuri''[50]

45 Idem,ibidem, p 264
46 Ion Minulescu, Opere, E ditura Porto- Franco, Galați 1995, p 96
47 Vasile Fanache,,,Bacovia. Ruptura de utopia romantică '', Editura Dacia, Cluj, 1994 p 11
48 Idem, ibidem, p 13
49 George Bacovia, , Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017, p 46
50 George Bacovia, , Poezii, Editura Cartex 2000, București, 2017,28

Toamna, vântul, ploaia, frunza, pădurea, copacul, iarna, cucuveaua, frigul, tăcerea, sunt măști ale neantului. Au ca semn comun fluiditatea exprimată în sunetul-plâns. Acest plâns e lăuntric și e întreținut de o mișcare descendentă întrinsecă. Toamna are rolul de bocitoare impersonală a lumii[51]. Ea e zeița perpetuu despletită, semn al doliului etern și creează o atmosferă morbidă prin culoarea letargiei și prin mișcarea invariabilă de cădere. Ea produce sunete lugubre: șoapte sinister, vaiet, foșnet, hohot, bocet, plâns, suspin, scârțâit.

Melancolia e prăbușirea înspăimântătoare a unei întregi structuri.[52]Melancolia e consecința cumulativă a deteriorării. Melancolia e o naștere și o moarte. E atât prezența nouă a ceva, cât și dispariția totală a ceva.[53]Eul melancolic devine absent sie însuși.

Literatura română cunoaște în cazul lui Macedonski prima drama a creatorului. Nu ne putem imagina nașterea poeziei moderne fără cele două fețe de Ianis ale lui Macedonski., una îndreptată către trecut, alta către viitor. Macedonski are nostalgia copilăriei,, Zburam pe aripi strălucite…/ Copilul cel de altădată'' În ,, Noaptea de noiembrie'', petul se imaginează mort și trăiște intens senzațiile unui mort. Noaptea adduce melancolie, iar viața este deșertăciune. Dorința de evadare în spații exotice, această melancolie a plecării o identificăm în poezia ,, Plecare'',, De unde sunt și cine sunt/ Voiasc să uit pe vecinicie…'', ,, Urcați în vârfuri de catarg/ Și puneți steagul de plecare.''

O noutate adusă de Ion Minulescu este depoetizarea ca protest antitradiționalist. ,,Roanța celor trei corăbii''e prima poezie programat simbolistă.. Corăbiile pleacă spre necunoscut purtând cromatice culori, însoțite de tristețea cântecelor spre Poluri și Ecuator. Corăbiile pleacă în necunoscutul inefabil și într-un destin aleatoriu, în urmă rămâne portul cu cheiul umed, pe care veghează un albatros rănit. Macabrul se sedimentează mai mult ca un element pitoresc. Luna-i pare ca un cap de mort , tăiat de ghilotină și aruncat în mare. Eugen Speranția face biografia poemei ,, Romanța cheii''. Pe vremea când a scris Minulescu versurile acestea, Eugeniu Speranția purta o cheie de o mărime neobișnuită de la poarta locuinței sale, pe care Minulescu i-a zărit-o, iar mai apoi a scris romanța; ,,Cheia ce mi-ai data aseară/ Cheia de la poarta verde/ Am pierdut-o chiar aseară/ Dar ce cheie nu se pierde?''[54] Obsesia pelerinajului poetic formează obiectul primei părți a volumului. Pelerinii au hainele rupte, fețele supte și albe, cu merii goi, cu ochii albastri. Se poate vorbi de predilecție a acestei instanțe lirice din romanțe. Macabrul rămâne un element pitoresc.

Minulescu e un poet cu emfază erotica, remarcându-se un joc de emoții grandilocvente, cu evidente vibrații sentimentale.[55] Mult așteptat iubită trebuie să vină pe urma vechilor amante. Așteptarea are ceva sacerdotal, un ritual sonic și cromatic, cu viori în surdină și apusuri violete. Iubita ,care va veni să-I reclădească poetului lumea, să-l smulgă din gheara supremului coșmar, apare din sud., din tara în care palmierii își culcă tremurătoare umbre pe nisip. Ea are ochii verzi, trup prelung, mâini subțiri.

Minulescu râde de lume, se joacă cu situațiile și nu privește universul prin melancolia grea a nevroticului Bacovia.

BIBLIOGRAPHY

Alexandru Macedonski , ,,Poezii'', Editura Cartex 2000, București 2006
Andrew Solomon, ,, Demonul amiezii'',Humanitas, București, 2014
Dimitrie Anghel Interpretat de…, Editura Eminescu, București, 1982
Dimitrie Anghel, ,,Versuri'', Editura RAI, București, 2002
Emil Manu, ,,Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc'', Curtea Veche, București, 2001

51 Idem, ibidem, p 39
52 Andrew Solomon, Demonul amiezii,Humanitas, București, 2014, p 23
53 Idem , ibidem, p 24
54 Ion Minulescu, Opere, Edirtura Porto-Franco, Galați, 1995, p 11
55 Emil Manu, op. cit. p 72

Eugen Lovinescu, ,,Istoria literaturii contemporane'', 1900-1937, în volumul,, Scrieri''6, Editura Minerva, Bucure;ti, 1975
Eugen Lovinescu,,, Critice'', VII, București, Aurora, 1927
George Bacovia, ,,Opere'', București, Editura Fundațiilor, 1944
George Bacovia, ,,Poezii'', Editura Cartex 2000, București, 2017
George Călinescu, ,,Istoria literaturii române de la origini până în prezent'', Editura Fundațiilor, 1941
Ilarie Chendi, ,,Preludii'', Editia a II-a,București, Minerva, 1905
Ion Minulescu, ,, Opere'', Edirtura Porto-Franco, Galați, 1995
Ion Trivale ,,,Cronici literare'', București, Socec, 1915,
Lidia Bote Marino,,, Simbolismul românesc'', Editura Sim Art, Craiova, 2009
M.Strajan, ,, Simbolismul'', Ramuri, VIII, 1912
Nicolae Iorga, ,, Decadența, Lupta'', Nr. 1227, 1890, ,,Un altfel de Simbolism'', Timpul, Nr. 101, 1893
Nicolae Manolescu, ,,George Bacovia'', Viața românească, XVIII, 1 ianuarie, 1965
Nicolae Manolescu, ,,Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului'', Editura Polirom, București, 2003
Ov. S. Crohmălniceanu, ,, George Bacovia'', Viața românească, IX, 8 august,1955
Șerban Cioculescu, ,,Introducere în opera lui Dimitrie Anghel'', Editura Minerva, București, 1983

A

BEGINNING. MIHAIL DRUMEȘ'S LITERARY DEBUT

Adriana Georgiana Gavrilă (Lungu)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Mihail Drumeș was a romanian writer who enjoyed a great success during the interwar period, being considered a popular writer by many of the literary critics. In this article we will endeavour to trigger the attention on the themes and the plots of his first volume of literary stories and also the impact that it produced among the literary critics.

Keywords: Mihail Drumes, romanian literature, literary debut, literary history, short story

Mihail Drumeș a debutat la vârsta de 21 de ani cu o nuvelă de mică întindere, intitulată *Scrisoare de dragoste*, la revista craioveană *Flamura*, în numărul din octombrie-noiembrie 1926. Debutul publicistic a fost urmat, la doar un an distanță, de debutul editorial, publicând de această dată un volum de nuvele și schițe la editura *Flamura* din Craiova. Volumul de debut publicat de scriitor poartă numele uneia dintre nuvelele incluse, și anume *Capcana*, care se dorea a fi cel dintâi volum dintr-un ciclu nuvelistic în trei părți numit *Gând – Suflet – Neprevăzut* și cuprinde patru nuvele: *Gândul*, *Scrisoare de dragoste*, *Capcana* și *Bănuiala*. Partea a II-a avea să apară sub titlul *Ciudata răzbunare a lui Adrian Vereanu*, care ar fi cuprins nuvelele *Șuvoiul*, *Sinucigașii de la Hotel Regal*, *Cursa* și *Blestemul* – opere ce nu au fost încheiate de scriitor. Partea a III-a a acestui ciclu era proiectată sub forma unui roman, cu titlul *Majestatea sa părere*, operă care a și apărut în 1929, cu titlul *Sfîntul Părere*, schimbat ulterior în *Cazul Magheru*.

Ca o scurtă paranteză, faptul că scriitorul și-a proiectat unui ciclu nuvelistic deși se afla abia la primii săi pași în literatură, iar că pe coperta volumului de debut a notat și un fel de supratitlu (*Din marele ciclu Gând – Suflet – Neprevăzut*) a provocat opinia lui D. V. Barnoschi, care, de altfel, a realizat una dintre cele mai consistente recenzii ale volumului. Criticul se întreba: „Mi se pare că nici Balzac nu și-a anunțat faimosul ciclu chiar dela cel dintâi volumaș... Oare d. Drumeș să aibă o atât de puternică vocațiune încât să-și desăvârșească ciclul, chiar dacă s-ar întâmpla să naibă nici ecou nici cititori? Sau are d-sa o atât de solidă și eroică încredere, încât să fie sigur de succes?"[1] Privită din perspectiva unei publicații de debut, opinia criticului pare îndreptățită, însă ulterior, curajul și ambițiile într-ale scrisului s-au făcut cunoscute. Totuși, este de precizat că lucrările care ar fi urmat au rămas la stadiul de proiect.

Într-un interviu din 1947, scriitorul era întrebat de primii săi pași în proză, oferind un răspuns încărcat de o ușoară nostalgie:

> Primele încercări literaare le-am publicat în revista craioveană *Flamura*, printre întemeiatorii căreia mă număr, alături de R. Bardeș, N. Herescu, A. Pop-Marțian, Păunescu-Ulmu, Sever Anina și alții.Mă leagă cele mai frumoase amintiri de vremurile acelea de idealism și entuziasm juvenil, care n-o să se mai întoarcă niciodată. Tineretul acelor vremuri cântărea totul în idei, entuziasm, jerfă... Mais ou sont les veiges d'outan?[2]

1 D. V. Barnoschi, *Mihail Drumeș, Capcana*, în „Adevărul literar și artistic", an IX, nr. 416, 1928, p. 7.
2 Virgiliu Tătaru (coord. ed.), „Mihai Drumeș : Spiritul creator ajuns la maturitate se eliberează de orice tendințe, tradiții și chiar tare și devine el însuși" în revista „Provincia", anul IV, nr. 41, ianuarie 1947, în *Convorbiri cu scriitorii și artiștii*, ed., Profin Tipografie, Drobeta Turnu Severin, 2009, pp. 56-57.

Prin 1978, într-un alt interviu, scriitorul își aducea aminte că volumul său de debut ,,s-a bucurat de elogiile unanime ale criticii literare de atunci”[3], însă fără să își dea seama, făcea o afirmație controversată, interpretată, comentată și opinată de multe voci literare: ,,Aș putea cita și alte superlative de acest fel, dar la ce bun? Astăzi consider că această carte nu mă mai reprezintă și, ca atare, am abolit-o.”[4] Scriitorul afirmă cu francheță că la peste jumătate de deceniu distanță, nuvelele nu mai sunt o specie reprezentativă pentru cariera sa, deși au meritul de a marca debutul său artistic.

La nivel paratextual, se poate observa faptul că titlul volumului este urmat de un subtitlu, și anume ,,nuvele și schițe”, care indică natura textelor cuprinse încă de la prelectură. *Gândul* este prima nuvelă din volumul *Capcana* și aduce în prim-plan personajul Băluță Ruican, soldat care suportă cu greu aerul de cazarmă, din cauza unui dor cumplit de casă, care-l cuprinde pe neașteptate. Nopțile îi deveniră zile de când începu să-l plimbe gândul către atmosfera Călmățuiului, către brațele iubitei Leana și, mai ales, către îmbrățișările calde ale mamei, mereu sfătuitoare și cu vorbă blândă.

Intriga nuvelei seamănă cu o glumă nereușită, imaginată și spusă într-un moment nepotrivit. Pe scurt, Băluță scornește că trebuie să meargă acasă din cauza decesului propriei mame, primește învoirea, iar când ajunge acasă, află că aceasta chiar murise. Astfel, minciuna plăsmuită îi pricinuiește lui Băluță mari neliniști și procese psiho-afective. În acest moment, povestea alunecă pe panta absurdului, opera literară căpătând aspectul unei farse tragice, care oferă o singură ieșire: sinuciderea fiului, răpus de ,,gândul” vinovăției. Momentul în care află că a sosit la priveghiul mamei sale este descris printr-un patetism controlat, personajul căzând într-o stare de amorțire: ,,Stătea întins, nemișcat, simțind junghiuri ascuțite în tot trupul... Și nu făcea o mișcare de frică să nu stârnească durerea...”[5]

Naratorul încearcă să sublinieze stranietatea acelui gând picat din senin, care-l încercă pe soldat de când își amintise locurile natale. O legătură nevăzută cu mama îi îndrepta mintea tot timpul către ea, pricinuindu-i un dor imens, astfel că îi apăru un gând fatidic: ,, – Ce ar fi să spună că a murit maică-sa?... Și-n clipa aceia, simți inima strângându-i-se dureros, ca sfâșiată de o gheară vrășmașe... Aevea, i se năzări priveliștea maică-si moarte, adusă odată cu gândul... Și vru să alunge cu spaimă nelegiuitul gând, dar el se împotrivea îndărătnic...”[6] Dezechilibrul personajului este amplificat de o altă coincidență monstruoasă, și anume ora decesului mamei, care corespundea cu ora când rostise el pentru întâia oară nefericita minciună, când îl întrebă un camarad ce vorbise cu un necunoscut, la gard. Fără să-și dea seama, crezând că joacă un rol, trăiește defapt propria-i realitate, în iluzia minciunii. Vestea se duse ca ,,gândul”, iar camarazii săi îl compatimesc: ,,când îi zări pe toți strânși roată în jurul lui, compătimindu-l cu blândețe și curaj să înfrunte nenorocirea, simți așa de adevărată vestea, încât începu să plângă... Șuvoiul lacrimilor stârnit odată, se deslănțui furtunos, scăldându-i obrajii de fierbințeală... Sughițuri pornite din adânc, îi scuturau năpraznic trupul, ca și când ar fi fost prins de friguri.”[7]

Acea pornire de la începutul nuvelei, care-l determinase pe Ruican să mintă pentru a-și alina dorul de casă și de mamă, se transformă într-o teamă nedeslușită, pe drumul către Călmățui. ,,Mergea așa’n neștire mecanic, numărându-și reflex pașii... Nu mai încerca nici o bucurie când își aducea aminte, că se duce acasă... Parcă s’ar fi dus la niștre streini... Numai că-și simțea sufletul cuprins de îngrijorare...”[8]Când își dă seama că maică-sa murise la aceeași oră la care el pomenise prima dată despre decesul acesteia, Ruican constată: ,,Taică, eu am omorât-o!”[9], replică ce trimite la

3 Mihail Drumeș, ,,Vara, cireșul de lângă balconul meu se uită cum mă războiesc cu albul hârtiei”, în Nicolae Pop, *Perimetru sentimental. Dialoguri cu scriitori olteni*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1980, p. 139.
4 *Ibid.*, p. 139.
5 Mihail Drumeș, *Gândul*, în Mihail Drumeș, *Capcana. Nuvele și schițe*, Editura Flamura, Craiova, 1927, p. 20.
6 *Ibid.*, p. 13.
7 *Ibid.*, pp. 14-15.
8 *Ibid.*, p. 17.
9 *Ibid.*, p. 22.

rom anul de mai târziu, *Sfîntul Părere*, în care protagonistul crede că a comis o crimă şi învinovăţeşte pentru aceasta. Şi moralistul Drumeş îl sancţionează prin vocea naratorială: ,,Da! Îl pedepsise Dumnezeu pentru minciuna lui nelegiuită dela regiment."[10] Ziua înmormântării mamei îi revelează mântuirea, gândul sinuciderii cuprinzându-i mintea. ,,Şi faţa lui arăta ceva iluminat, neobişnuit, ca şi cum ar fi fost martor la împlinirea unei minuni înspăimântătoare, ce-i pecetluise în chip, uimire..."[11]

Liniştit de ,,gândul" suicidului, Ruican-fiul ia parte la scena înmormântării, însă devine cu totul absent, pasiv, fără niciun fel de exprimare, căzut într-o apatie profundă: ,,El numai simţea nimic... Se gândia mereu « acolo », cu toate puterile sufletului, şi-şi credea « acolo », mântuirea apropiată…"[12] A doua zi, Ilie Ruican îi găseşte trupul fără viaţă zăcând la marginea mormântului mamei, chipul său păstrând seninătatea din ziua înmormântării, ,,ca şi cum atot puternicia « gândului » nu se mistuise nici după moarte."[13]Aşa cum a remarcat şi Cornelia Cîrstea, ,,finalul nuvelei stăruie asupra psihologiei sinucigaşului care conservă atotputernicia gândului înţeles ca dorinţă, necesitatea ispăşirii minciunii, refuzul vieţii."[14] Gândul către locurile natale şi către mama lui dă naştere unor alte gânduri fatidice, aducătoare de multe nenorociri: minciuna, urmată de confirmarea acesteia, ispăşirea minciunii şi mântuirea prin act suicidal, autorul evidenţiind schematic un traiect psihanalist, susţinut de o recuzită de elemente romantice.

Nuvela *Scrisoarea de dragoste*, care are acelaşi titlu cu romanul sentimental publicat în 1938, redă un univers al iubirilor adolescentine, neîncurajate de mediul pensioanelor de fete, unde existau regulamente stricte, impuse de pedagoage rigide. O scrisoare de dragoste este găsită la tânăra Ionescu Margareta, care ajunge în faţa directoarei pensionului. Obiectul banal adus de pedagogă îi stârneşte amintiri răvăşitoare directoarei, care avusese o iubire adolescentină asemănătoare cu a celor doi îndrăgostiţi, curmată tot de o directoare din timpul său. Amintirea băiatului care la scurt timp s-a sinucis, dar şi scena în care a fost mustrată i-au rămas puternic întipărite în minte, astfel că decide să fie îngăduitoare cu cei doi şi să le încurajeze dragostea, spre uimirea pedagoagei, care îi cunoştea foarte bine severitatea-i tipică.

Cornelia Cîrstea nota faptul că această nuvelă reprezintă nucleul romanului de mai târziu[15], însă credem că, de fapt, ea ar constitui mai degrabă o parte integrativă a *Scrisorii de dragoste* din 1938, nici pe departe nucleul acesteia. În plus, tema romanului este reluată din nuvela *Capcana*, amplificând-o şi oferindu-i noi sensuri. Astfel, în cel de-al treilea roman publicat, Mihail Drumeş foloseşte subiectele a două dintre nuvelele publicate anterior, dezvoltând trama cuprinsă în *Capcana*. Nuvela *Scrisoarea de dragoste* se identifică cu romanul mai ales la nivel paratextual, de la nivelul titlului, în roman povestea fiind inserată printr-un artificiu literar. În roman, Anda, protagonista romanului îi trimite unei foste colege o schiţă semnată chiar de ea, care fusese publicată de o revistă din Craiova. Schiţa respectivă redă povestea nuvelei anterioare, dar modificată. În povestea ei, tânăra Margareta primise biletul de la un tânăr pe care nici măcar nu-l iubea, faţă de Margareta Ionescu, pentru care chiar conta acea notiţă de iubire. Directoarea îşi aminteşte de propria-i suferinţă şi decide să iasă la pensie, o adoptă pe fată, îi dă numele de Anda Brădeanu, conferindu-i totodată o nouă identitate. Apoi, în corespondenţa către prietena ei, Anda mărturiseşte că ea este chiar Ionescu Margareta, doar că tânărul expeditor era unul căruia ,,i se aprinseseră călcâiele" după ea, căruia nu îi împărtăşea afecţiunea.

Figura directoarei este aceeaşi în ambele apariţii literare, un chip amar, cu trăsături aspre, care fac echipă bună cu personalitatea ei dură. Scrisoarea declanşează însă anamneza, iar femeia-tiran de mai devreme se înduioşează până la lacrimi, dând curs confesiunii:

10 *Ibidem*.
11 *Ibid.*, p. 23.
12 *Ibidem*.
13 *Ibid.*, p. 24.
14 Cornelia Cîrstea, *Mihail Drumeş – studiu monografic* – , Craiova, Editura Universităţii din Craiova, 1982, p. 7.
15 *Ibid.*, p. 5.

„-Margareto... ascultă fata mea... şi eu am fost ca tine... frumoasă... şi eu am..... aci se opri brusc simţind cum i se urcă un nod în gât, care o înecă... […] Da, da, deaceia te înţeleg şi te iert...”[16] În final, copleşită de propriile trăiri din trecut şi de povestea similară a îndrăgostiţilor care se văd rar, îi sugerează Margaretei să-l invite pe expeditorul scrisorii la serbare, garantându-i că îi va lăsa în cancelarie să stea de vorbă o oră.

În această nuvelă de dimensiuni reduse, Mihail Drumeş a încercat să schiţeze o poveste de dragoste care să impresioneze publicul cititor, numai că nuvela este conturată în mod sumar, cu toate ingredientele la vedere. Multitudinea punctelor de suspensie, care apar în fiecare replică a celor două personaje, arată intenţia scriitorului de a sublinia starea de meditare şi suferinţa acestora, însă dialogul dintre ele scoate în evidenţă mai degrabă false emoţii, negustate de un cititor avizat. Mult mai multe merite are romanul *Scrisoarea de dragoste*, fapt explicabil însă prin maturitatea artistică a autorului.

Nuvela *Capcana*, care dă şi titlul volumul de debut, este mult mai complexă decât cele două opere prezentate mai sus, de aceea a atras şi atenţia criticilor literari. Mihail Drumeş face uz şi de această dată de un procedeu romantic, astfel că „narațiunea se justifică prin procedeul romantic al manuscrisului revelat – mărturie a unei dureri necunoscute care incită datoria morală de a o face cunoscută.”[17] Pentru această nuvelă, scriitorul alege un incipit de tip ex-abrupto în care dezvăluie totodată şi deznodământul nuvelei: „Cel mai bun prieten al meu, Dinu Aldea, pieri într-un accident de tren.”[18] Personajul-narator Traian află din întâmplare, citind ziarul, de moartea prietenului său Dinu Aldea, urmând ca apoi să primească o scrisoare de mare întindere, care îi fusese trimisă de acesta în timpul stării sale de agonie. Urmează apoi adresarea către cititori, procedeu des folosit de Mihail Drumeş pentru captarea acestora: „dar mai bine ascultaţi povestea lui, pe care o transcriu întocmai, în rândurile ce urmează”[19]. Şi manuscrisul cuprinde o parte introductivă, în care Dinu Aldea îi mărturisește prietenul său că dragostea a fost motivul pentru care a ales să se sinucidă, anunţând astfel o poveste de iubire cu final tragic.

Personajul feminin se numeşte în nuvelă Vanda, pe care Dinu Aldea o văzuse întâmpător într-o cofetărie, iar de atunci reuşi să-i stârnească interesul. Împrejurările fac ca cei doi să aibă cunoştinţe comune, iar în timpul unei plimbări, fără prea multe cuvinte care să anunţe întâmplarea, cei doi se sărută. Neavând încredere în calităţile sale fizice care l-ar putea face atractiv în ochii unei fete, Dinu începe să se intereseze dacă fata era uşuratică – la fel cum personajul Dinu Gherghel din romanul *Scrisoarea de dragoste* se interesase de Ghiocela la prietenul Bob. Portretul literar al lui Dinu Gherghel realizat de Mihail Drumeş se distinge prin tonul umoristic şi este realizat chiar din perspectiva personajului-narator: „Dumnezeule, eram oribil! Dece firea fusese aşa de vitregă cu mine? Nasul, gura, fruntea, îmi păreau dăltuite de trei meşteri deosebiţi, după priceperea seacă a fiecăruia, şi aşezate, la întâmplare, pe chipul meu, într-o disproporţie dureroasă. […] Cu mutra mea schiloadă era oare cu putinţă să aprind dragoste?”[20] Având în vedere această percepţie asupra fizionomiei sale, el nu-şi explică apropierea unei fete atât de fermecătoare, de unde deduce că la mijloc este un alt fel de interes decât cel al iubirii. Chiar Traian, prietenul care îi face cunoscută scrisoarea, îl asigură: „Mă, ascultă-mă pe mine, nu fi găgăuţă, asta e în stare să dea zece întâlniri pe zi, la zece suspinători după grăţiile ei, fără ca unul să ştie ceva despre celălalt.”[21]

La fel ca celelalte personaje masculine drumeşiene, şi Dinu îşi propune să o aibă pe Vanda cu orice preţ. Dintre toate operele semnate de autor, credem însă că nuvela *Capcana* este una dintre cele mai semnificative în acest sens. Fără să insistăm asupra acestor imagini ale erosului, redăm următoarea secvenţă, care urmează scenei în care Vanda îi spune că acceptă să fie a lui: „Nebun de

16 Mihail Drumeş, *Scrisoarea de dragoste*, în vol. *Capcana. Nuvele şi schiţe*, Editura Flamura, Craiova, 1927, p. 32.
17 Cornelia Cîrstea, *op. cit.*, p. 7.
18 Mihail Drumeş, *Capcana*, în *vol. cit.*, p. 35.
19 *Ibid.*, p. 36.
20 *Ibid.*, p. 41.
21 *Ibid.*, p. 42.

bucurie, o îmbrățișai, aplecându-mă pe ea, și discret, cu o mână îi îndepărtai un picior. Apoi încercând să-i ridic rochia, simții o pulpă fierbinte ca jarul."[22] Vanda însă înțelesese greșit întrebarea, datorită propriilor așteptări, iar Dinu înțelege greșit răspunsul, gîndindu-se la posesiunea fizică. Acceptarea erotică a fetei ar reprezenta pentru Dinu Aldea confirmarea că nu este atât de dezagreabil unei femei și că într-adevăr, legătura lor se bazează pe o atracție reciprocă. Cu o privire convingătoare și pătrunzătoare, domnișoara Vanda îl asigură că i se va dărui după ce se vor cununa, însă tânărul înțelege numaidecât scenariul acesteia: fata voia să se mărite cu oricine ar fi avut măcar viitorul promițător pentru că nu avea zestre, ceea ce nu îl contraria pe Dinu pentru că el vremurile trăite de el nu fuseseră ușoarea niciodată. Raționalitatea lui Dinu este hărțuită însă de gândul erotic: ,,Fără să vreau, închipuirea mea aţâţată ţesa vertiginos fel de fel de scene de voluptate nemaiîncercată, cu deslănţuiri viforoase de simţuri ca în orgiile romane de odinioară. Mi-o arăta goală ca o bacantă, cu trup de marmoră, cu sâni ispititori, cu gura dornică, cu ochi sfredelitori de patimă. Mă perpeleam ca pe jeratic, gemând, sbuciumându-mă nevolnic."[23]

Și în această nuvelă apare negarea iubirii, la fel ca în majoritatea poveștilor de iubire țesute de Mihail Drumeș. Dinu este prins într-o luptă între rațiune și simțire, iar în acest timp, soluția vine ca o sugestie din partea lui Relu Apelevianu – care apare și în roman – și presupune căsătoria doar de dragul amantlâcului: legitimitate, dăruire și apoi divorț. Încurajat de dorința de răzbunare pentru umilința din parcul Jiului, când nu acceptase să fie a lui, ia decizia însurătorii cu interes erotic.

Când planul așa-zisei răzbunări se înfăptui, Dinu își împlini dorințele trupești: ,,Ne stropșeam trupurile în încleștări descreerate, ne zdrobeam de mobile, ne propteam de pereți. (...) Vanda mă înlănțuia, ca'n extaz. O posedam acolo pe podele într'un delir vecin cu nebunia. Mi se dădea toată, îndrăznind lucruri de necrezut, ca o femeie încercată. "[24] În ciuda acestui extaz erotic, Dinu ia decizia despărțirii și pune la cale un nou plan, de data aceasta rugându-l pe Relu să-i seducă soția pentru a scăpa de ea – îi întindea deci o ,,capcană". Se pare că Vanda își dăduse seama de planul soțului ei și intră în jocul seducției. Confruntarea dintre cei doi, după ce Dinu o surprinde cu Relu, relevă faptul că Vanda realizase toate capcanele pe care i le întinsese soțul ei:

M-ai luat ca să te saturi de trupul, de carnea mea, și după aceia să mă svârli ca pe o zdreanță netrebnică. (...) Ai încercat să mă faci amantă, dar ai văzut că nu se prinde *asta* cu mine. N-ai avut încotro, a trebuit să mă iei. Simțeai că pentru moment nu poți face altcum. Aveai însă nîdejde în mai târziu, căci înainte de a mă lua copsesei gândurile de divorț. Iată ți se împlinește planul. Socoți că te-ai săturat de trupul meu, și-mi cauți cu lumânarea motiv de despărțenie."[25]

La această replică neașteptată, Dinu recunoaște că motivul întregii capcane a fost răzbunarea și îi aplică o mustrare și, totodată, o lecție de moralitate: ,,Îți amintești scena din noaptea sfântului Ilie? De ce ai mers *acolo* dacă știai bine, că nu eram omul care să te venereze ca pe o mironosiță? Ce căutai? O fată onestă ar fi evitat, de bună seamă. Tu nu te dăduși în lături."[26]

În pragul despărțirii, cei doi își spun adevărul unul celuilalt, Vanda recunoaște că nu s-a căsătorit din iubire, ci din interes, gândindu-se la tatăl său, pentru a-l scăpa de o povară, iar Dinu admite că a cerut-o pentru plăcerile trupești neîmplinite: ,,Singură ai picat în propria-ți capcană, în capcana pe care mi-o pregătisei mie."[27]

Ridicolul situației lui Dinu este dat de momentul în care află că este nulă căsătoria lui cu Vanda, din cauză că s-a oficiat în alt cadru decât cel legal, fapt care declanșează tragedia personajului, care realizează pentru prima dată prezența dragostei. Vanda se căsătorește cu Relu, iar

22 *Ibid.*, p. 47.
23 *Ibid.*, p. 59.
24 *Ibid.*, p. 70.
25 *Ibid.*, p. 78.
26 *Ibid.*, p. 77.
27 *Ibid.*, p. 78.

lui Din u îi rămâne o singură alternativă, și anume sinuciderea, înscenând un accident de tren. Și modalitatea de sinucidere este intenționat aleasă, pentru a nu-i lăsa pe cei doi proaspăt căsătoriți să creadă că au învins. Orgoliul rezistă deci până în pragul morții, chiar dincolo de ea.

Ultima nuvelă cuprinsă în volum, *Bănuiala*, aduce din nou în prim-plan stranietatea unei situații de viață și forța distructivă a gândului. Personajul principal, profesorul Stoleru, observă afectivitatea fetiței sale de numai câțiva anișori față de un apropiat al familiei, avocatul George Moruzan, lucru care începe să îl intrige și să-i trezească bănuieli: „Îl muncea trudnic o întrebare, care i se înfipsese în cap și-și crescuse acolo, dintr-odată, rădăcini vânjoase: - Dece se potolise copila ca prin vrajă, în brațele lui George? Dece el *tatăl* nu izbutise s-o domolească?”[28]

Nu întâmplător este aleasă meseria lui Andrei Stoleru, profesor de psihologie, subliniind astfel frământările personajului de a găsi lămuriri, rațiuni și înclinația sa către scormonirile sufletești. Spirit analist, Stoleru cade în cealaltă extremă, imaginându-și că Adina l-a înșelat cu prietenul George, iar acesta ar fi tatăl Lolicăi, de unde și apropierea celor doi. Bănuiala îi hrănește orgoliul, iar el începe să se distanțeze tot mai mult de familie, trezind astfel și *bănuielile* soției sale, care crede la rândul ei că este înșelată. Profesorul pierde nopțile la jocurile de noroc pentru a se elibera de gândurile distructive și, totodată, pentru a o face geloasă pe soția sa, lucru care i-ar confirma că îl iubește. Ba mai mult, la fel ca alte personaje din opera lui Mihail Drumeș, el înscenează o idilă, trimițându-și scrisori de amor la domiciliu, pentru a fi primite și citite de soție.

Adina este victima bănuielii soțului ei, înzestrată cu aceeași mândrie de fier caracteristică personajelor feminine drumeșiene. Ea așteaptă pasiv trecerea timpului, în speranța rezolvării acestor probleme conjugale: „Adina era prea mîndră ca să-și dea pe față dintr-odată slăbiciunea, în chip nătâng. Suferea, își mistuia într-ascuns durerea, fără să se tângue, fără să se demaște.” [29]

Femeia are certitudinea faptului că este înșelată, iar scena în care este refuzată de soț să meargă împreună la teatru, în ciuda stăruințelor ei, o aduce în pragul disperării, ceea ce dă naștere unui dialog aprins între cei doi. Fără discernământ, ea recunoaște că este amanta lui George, lucru pe care îl realizează în scurt timp, însă forța vorbelor își făcuse deja efectul: bănuiala lui Stoleru devenise o certitudine pentru el. Acum, în mintea Adinei exista o cealaltă, iar în mintea lui Stoleru exista un celălalt, fapte care nu mai puteau fi dezmințite.

Ieșită din minți, ea aleargă către casa lui George, unde îi cere să-l înșele pe soțul ei, fără alte explicații. Se pare că George chiar nutrea sentimente ascunse față de ea și primește numaidecât. Când Adina realizează ce se întâmplă cu ea, este deja prea târziu, iar agonia ei este inevitabilă. Zdrobită de gânduri și speriată de propriile fapte, aleargă în neștire pe timpul unei ploi puternice gândind la fapta săvârșită: „Chiar dacă m-ar ierta *el*, nu mă pot ierta *eu pe mine*.”[30] Ajunsă acasă, dă de Andrei, care scotocea prin dormitorul ei, iar de teama de a nu fi prinsă, pornește în fugă, cu soțul pe urmele ei. Însă „nu-și dădu seama când și ce fel ajunsese la malul Dunării.”[31] Adina piere înnecată, iar din nota finală naratorială reiese că profesorul Andrei Stoleru s-a retras la moșie alături de fiica lui, ajungând o umbră: „zile întregi stă nemișcat, cu privirile țintite în gol, ca un om care nu mai poate simți, nici cugeta.”[32] Nuvela se încheie cu vocea unui personaj colectiv: „Mi se pare că săpătura remușcărilor l-a adus în halul acesta. Sigur e că n-are s-o mai ducă multă vreme.”[33]

Receptare critică

Volumul de debut al scriitorului Mihail Drumeș a primit atenție din partea criticii din epocă, putându-se intui încă de pe acum talentul și calitățile scriitoricești care-l recomandau într-un viitor peisaj literar românesc.

28 Mihail Drumeș, *Bănuiala*, în *vol.cit.*, p. 109 (s.a.).
29 *Ibid.*, p. 122.
30 *Ibid.*, p. 135 (s.a.).
31 *Ibid.*, p. 136.
32 *Ibidem*.
33 *Ibidem*.

Astf
el, una dintre primele voci care au recenzat volumul a fost cea a criticului D. V. Barnoschi, publicație de referință în ceea ce privește receptarea critică a volumului de debut. Aceasta este cea mai consistentă opinie critică de care s-a bucurat scriitorul debutant. Criticul literar nota despre *Capcana* că este ,,un roman în proporții reduse, un bun roman”[34], viziune îndreptățită, mai ales că două dintre nuvelele publicate în acest prim volum au fost dezvoltate în romanul *Scrisoarea de dragoste*. Mihail Drumeș dobândește astfel prima sa experiență a scrisului, prin aceste nuvele ca exerciții literare ale romanului de mai târziu. Totodată, criticul remarcă faptul că ,,Drumeș are darul observației, simte nuanțele și mobilurile sufletești, are și talentul exteriorizării. Adică are stofa, sau măcar urzeala scriitorului. Povestește simplu, dramatic, potrivind și pregătind bine efectele. Stilul? Corect, neutru, impersonal, școlăresc... D-l Drumeș încă n-are un stil propriu...”[35]

Remarcând tema sinuciderii, prezentă în trei dintre nuvelele acestui volum, D. V. Barnoschi îi sugerează scriitorului o aprofundare a subiectului din punct de vedere psihologic pentru a evita interpretarea operei literare ca o ,,simplă operă de reporter de ziar”[36]. De pildă, despre nuvela *Gândul*, pe care o apreciază îndeosebi, crede că îi lipsește detalierea psihologică a traiectului sinuciderii. *Cum* a ajuns Ruican să ia decizia sinuciderii? ,,Din această nuvelă frumoasă și cu talent înjghebată, lipsesc câteva pagini: procesul de dezagregare psihică a eroului, flăcău rural sănătos și cuminte.”[37]

De asemenea, este apreciat și felul în care scriitorul și-a construit personajele în acest prim volum, atât cele feminine, cât și cele masculine. Despre Vanda, protagonista nuvelei *Capcana*, crede că ,,este o creațiune artistică reușită. Fata lipsită și de pudoare și de delicateță, care speculează sensualitatea bărbaților, ca să i se cumpere virginitatea și trupul frums prin căsătorie, este bine prinsă din ambianța noastră de toate zilele.”[38] Personajul care l-a făcut pe critic să vadă un talent de scriitor psiholog în Mihail Drumeș este Dinu Aldea, un individualist a cărui figură i se pare desprinsă din tabloul epocii. ,,Copil sărac, ambițios, muncitor și mândru, deci izolat. Cărțile în care a crezut că a învățat viața, au făcut din el un teoretician al vieții și un om artificial. Un asemenea om, fiindcă nu cunoaște lumea, nu se cunoaște nici pe el însuși.”[39] Spre deosebire de construirea sinucigașului Ruican, în construcția acestui personaj, Drumeș acordă o importanță mai mare schimbărilor pshilogice. ,,Ca un autentic creator, după ce pune temelia psihologică a eroului său, îl lasă să evolueze și d-sa înregistrează.”[40]

Și despre nuvela *Scrisoarea de dragoste*, D. V. Barnoschi notează că este ,,o mică perlă de literatură psihologică, limpede și fără complicații.”[41] Sfatul criticului este ca tânărul scriitor aflat la începutul drumului său literar să își ,,frământe” mai mult volumele, să nu se grăbească să publice, ,,ca să nu-i mai scape cuvinte vulgare, expresii neliterare, și chiar unele întocmiri tehnice discordante, sau, ceiace este și mai rău, adevărate, dar neverosimile pentru cî nu sunt bine lucrate.”[42]

Despre nuvela *Capcana*, Cornelia Cîrstea credea că ,,avem de-a face cu o confesiune-imixtiune într-un univers afectiv, predispus la durere, la insatisfacții, la spaime, la năluciri. Confesiunea este a unui suflet sensibil, complex și complexat, însetatul în dragoste și înfrântul în dragoste.”[43] Predispoziția la durere este datorată lipsei experienței personajului care dă piept cu dragostea, fără să o recunoască. Bazându-se pe puterea logicii, pe care a deprins-o din numeroasele cărți citite de-a lungul vieții, forța iubirii îl năucește. Complexat de defectele fizice cu care era

34 D. V. Barnoschi, *art. cit.*, p. 7.
35 *Ibidem*
36 *Ibidem*
37 *Ibidem.*
38 *Ibidem.*
39 *Ibidem.*
40 *Ibidem.*
41 *Ibidem.*
42 *Ibidem.*
43 Cornelia Cîrstea, *op. cit.*, pp. 7-8.

înze
strat

și dorind să obțină dominarea fizică cu prețul căsătoriei, Dinu Aldea cade în propria capcană.

În studiul său monografic, Cornelia Cîrstea amintește și alte opinii critice apărute în cronicile literare ale timpului, care salută începutul carierei literare a scriitorului din Balș, făcând observații mai generale, fără să puncteze subiectele prinse de autor în volum:

> Mihail Dragomirescu îl consideră « un analist interesant» (*Falanga*), G. Băiculescu salută entuziasmat « debutul fericit » : « D-l M. Drumeș are toate calitățile unui bun prozator: știe să construiască o scenă, o situație; duce analiza sufletească, cu mijloacele cele mai simple până la iluminarea amănuntului caracteristic; are stilul sobru și natural; cunoaște de asemenea legile dialogului viu și dramatic. Pe deasupra ridică unele realități sufletești, cazuri de conștiință până la realizarea artistică » (*Propilee literare*) Același entuziasm generos se degajă și din cronica lui I. Gr. Oprișan (Răsăritul).[44]

Prin urmare, observăm că debutul artistic al scriitorului a fost primit cu entuziasm de exegeții epocii, adunând recenzii și păreri admirative față de calitățile scrisul său, cele mai multe voci fiind de părere că acest început de drum este promițător pentru un traiect literar fructuos.

BIBLIOGRAPHY

Barnoschi, D. V., *Mihail Drumeș, Capcana*, în ,,Adevărul literar și artistic", an IX, nr. 416, 1928

Cîrstea, Cornelia, *Mihail Drumeș – studiu monografic* – , Craiova, Editura Universității din Craiova, 1982

Drumeș, Mihail, ,,Mihai Drumeș : Spiritul creator ajuns la maturitate se eliberează de orice tendințe, tradiții și chiar tare și devine el însuși" în revista ,,Provincia", anul IV, nr. 41, ianuarie 1947, în *Convorbiri cu scriitorii și artiștii*, ed. alcătuită, îngrijită, cuvânt înainte și note de Virgiliu Tătaru, Profin Tipografie, Drobeta Turnu Severin, 2009

Drumeș, Mihail, ,,Vara, cireșul de lângă balconul meu se uită cum mă războiesc cu albul hârtiei", în Nicolae Pop, *Perimetru sentimental. Dialoguri cu scriitori olteni*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1980

Drumeș, Mihail, *Gândul*, în Mihail Drumeș, *Capcana. Nuvele și schițe*, Editura Flamura, Craiova, 1927

Drumeș, Mihail, *Scrisoarea de dragoste*, în vol. *Capcana. Nuvele și schițe*, Editura Flamura, Craiova

44 *Ibid.*, p. 12.

FEMINITY IN INTERWAR ROMANIA: BETWEEN REALITY AND DISCOURSE

Adriana Moraru (Dumitru)
PhD Student, „Ovidius" University of Constanţa

Abstract: The interwar period, one of "lifting the veil" (the structure is a reformulation of the title of an article by Hortensia Papadat-Bengescu, "The veil is lifted," published in 1920, in Sburătorul magazine), proposes a dialogue of points of view of some important male and female characters. Thus, an exploration of the mechanisms of social life following the affirmation of women in public life cannot but be biased in the absence of an investigation of the feminist movement in this process of female emancipation, all treated through the regional peculiarities of this process. Searching for the human dimension offered by the social context, we have discovered that the interwar period recognizes a mental climate in which masculinity and femininity were layered on levels such as education, lifestyle, work, gender roles, clothing, youth, family, music, sports, dance, leisure, holidays, morals – all of which nuanced the picture of a contradictory era, praised and criticized to the same extent.

Keywords: Feminity, Emancipation, Culture, Feminism, Education

From the very beginning, some conceptual delimitations must be drawn that underlie our discourse: women's history, feminist history, gender history and women's studies. They teethe from a necessity to assimilate and re-compensate for women's issues in all sciences. The interdisciplinary note of studies on women (emerged as a result of feminist movements in the 70s of the twentieth century) is validated by addressing women's issues from various perspectives: anthropological, philosophical, historical, sociological, religious, etc. Within them, women's history comes as an alternative to traditional history, a his-story focused on male and political figures. It is what Gerda Lerner called "the history of women worthies" or "compensatory history", outlining a discipline that highlighted extra-ordinary female figures, but veiling through marginalization, ordinary women. In turn, fueled by women's history, gender history (ideologically coagulated in the mid-1980s, thanks to Joan Wallach's article Scott Gender: *A Useful Category of Historical Analysis)* ensures its dimensions in the concept of culture, guilty of building femininity and masculinity. Following this theoretical line, men and women are gendered beings, therefore the way they define their identity and negotiate their relationships is versatile, their fluctuations being supported on different social contexts. Feminist history, the most explicit of all, contains in its isotopy the idea of a deliberate and systematic subordination of women by men in a pre-established patriarchal cultural context - thus engaging a firm attitude towards the object of study.

In the Romanian space, the four dimensions mentioned above are not homologated as in the western framework. Maria Bucur captures the most correctly the Romanian historiography in this dimension of hers, metaphorizing reality as follows: "an archipelago of individual efforts, often without a connection between them and immature, which erupts periodically, as well as many volcanic islands, related to the institutional places of power in academia rather than by rafts than by solid bridges ."[1]

The term emancipation is etymologically fed from the Latin expression "e manu capere", a construction in the legal field and designates an act by which the father no longer recognized his son, resulting in his deprivation of inheritance; giving up permanently, the son obtained, in return,

1 Maria Bucur , "An Archipelago of Stories: Gender History in Eastern Europe ", American Historical Review, vol.113 Issue 5, December 2008, p.1375.

cert ain commercial, civil or marriage rights. The Middle Ages - through traditional German law - supplemented the meaning of the expression by homologating it to reaching the age of majority, obtaining positions and honors, marriage or recovering financial stability. Gradually, the term occupies the field of socio-political psychology and implies the idea of self-determination, suggesting an equality in rights of disadvantaged groups (women, church communities, social classes, etc.). For women in the interwar period, thanks to a scaffolding to improve the social, political, legal situation, emancipation implies an assertion of them outside the home, emancipation that becomes a fertile source for various voices (male and female) to display their anxieties, ideals or hesitations, progressively traversing the range of shades that the phenomenon recognizes.

Women's emancipation in interwar Romania is multiplied by rural / urban differences or by the plans in which it is activated: economic, social, sexual, political, educational, clothing, etc. and completes its meanings through the impulses of the feminist movement oriented toward a society with patented conservative tendencies. The lack of homogeneity of the existence of women in the interwar period weakens any analytical approach, one that aims from the beginning not to slip into common places, but to collect the folds of this existence, picketing its approach by appealing to the interdisciplinary nature of the itinerary. A detailed analysis of the war is not the subject of our paper, but we can capture some of its notes from the way women operated behind the front or even on the front, making themselves visible and asserting their interest in what was happening in the world, so becoming literate as citizens, actively participating in current realities. This shapes the image of a war fought both on the front and in everyone's homes. Women find themselves in multiple situations: as intellectuals who formulate opinions about war, as labor in agriculture and industry - taking over the duties of men on the front - or even on the front, with or without their will. In a period when the virtue of heroism was a masculine attribute, and the honor of the woman was directly proportional to the time he dedicated to the home, the war provokes the feminine identity, forcing her to renegotiate the status, the pre-established roles until then, thus accessorizing her condition with unknown elements. The inaccuracy of the war image is also supplied by the fact that, on the one hand, women provided moral help and care to the wounded - through a volunteer under the mythical aegis of the "mother of the wounded", Queen Maria, exposing herself to hunger, dirt, disease. - and, on the other hand, it favored a weakening of morals, generating scenes of frivolity in which they also participated (there is the cliché that in extreme situations, of vulnerabilities, of risks and fear of death, escaping reality becomes fuel for resistance).

In order to correctly calibrate the expectations, I considered offering a kaleidoscopic approach of the opinions about the emancipation of women from the interwar period, invoking, for the beginning, the conservative line of the voices of the Romanian intellectuals and proposing as discursive support Duiliu Zamfirescu, Simion Mehedinţi, Sextil Puşcariu,Tudor Arghezi, Mircea Eliade, Garabet Ibrăileanu, Eugen Ionescu and G. Călinescu. Cardinal personality of Romania (manifested not only in the field of literature, but also in politics - let's not forget that he was a senator, foreign minister and president of the Chamber of Deputies), Duiliu Zamfirescu asserts to the problematic emancipation of the women a tone of concern infused with vehemence when it could affect the change of traditional roles. Faithful to the ideological direction of Titu Maiorescu - the one who, at the end of the 19th century, justified the refusal to grant women the right to vote by appealing to the biological factor "beings whose cranial capacity is 10% lower"[2] Duiliu Zamfirescu places the woman on the "empty place between the monkey and the man"[3] motivating his opinion by "because it cannot be otherwise."[4] The publication "Parrot Tickets" works for Tudor Arghezi as a space to externalize the vision about women's emancipation. Provoked by the conference on feminism and femininity held by Alice Voinescu on the radio, the interwar poet taxes any aspiration

2 Ştefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc*. *Antologie de texte (1838-1929)*, Iaşi: Polirom, 2002. p.17.
3 Duiliu Zamfirescu, *Opere IV. Lydda. Scrisori romane. Teatru*, Ediţie îngrijită, prefată, note, glosar de Mihai Gafiţa, Bucureşti: Minerva, 1974, p. 22-23.
4 Ibidem.

for the liberation of women. "The role of the woman is indicated by nature," said the author of "The Right Words," who has destined the woman in a maternal guise (sacred, glorifying) and has denigratory labeled the barren woman who prefers "a seat in Parliament and a glass of water in the stands."[5] Ridiculating the "pansy" feminists, the modern poet praises the domestic status of the woman - wife and housewife, rewarding her with respect and love.

A relevant voice in shaping public opinion to the emancipation of women is also represented by Mircea Eliade, who, praising spiritual virility, recommends a dichotomous disposition of the feminine-masculine categories "the aristocracy is masculine: it creates values and imposes them; snobbery is mediocre like any manifestation of a failed, hybrid, perverted feminism."[6] The demonization of femininity is achieved indirectly, by associating it with evil "our culture and literature did not achieve heroism, because they did not achieve an elite; they thus live in mediocrity and comfort, they are feminine"[7] and by its synonymy with gossip, anecdotes, the newspaper and the café - all undesirable elements in comparison with the masculinity that generates values.

Among the great critics, G. Călinescu had the most skeptical opinions. They were most explicitly formulated in a provocative conference held, in 1947, at the invitation of the Democratic Federation of Women in Romania, entitled by its first editor, Geo Şerban, *The Sense of the Romanian Woman*: "Yes, unfortunately, from a certain point of view, the woman has had and will have a master and will want one. (…) Even the notion of violence has its charm, and a literature with women could not constitute without it. It has become almost conventional for women to prefer brutality in men, being hit, instead of treaded with indifference. Hitting as a manifestation of virile anger is a sign of sustained biological and sentimental interest."[8]

The alveoli of interwar intellectuals also hide ambivalent voices, Camil Petrescu and Eugen Lovinescu participating in completing the meaning of female emancipation. The Camil Pestrescu's attitude proves its fluctuating aspect by observing the evolution of women before and after the First World War, the attention paid by the writer both in the epic and dramatic fictional universe, and in journalistic forms. The newspaper "Facla", coordinated by N.D. Cocea offers the author of "Hard Souls" an analysis of contemporary femininity. "Women want rights (...) What will become of their beauty then?"[9] is the interrogation that descends in the middle of the analysis an association of femininity with beauty, denouncing the apocalyptic note of feminism that "will not be a feminism, because women will transform completely ... they will disappear."[10]

The equivocal modernization of interwar society is crossed in its hermeneutic and feminist filter that endangers the traditional faction of images associated with femininity. Invited to desert from passivity, domestic and obedience, the interwar woman finds tempting the feminist discourse that suggests as an alternative the arena of social competition, the renegotiation of the political and social contract and the accommodation with the perspective of new roles. Ignoring a general discourse idealized in the mental representations of the epoch, feminist discourse calls for its rereading by expanding individual freedoms in an obvious effort to commercialize social compromise.

---

5 Alice Voinescu, *Scrisori către fiul şi fiica mea,* Ediţie îngrijită de Maria-Ana Murnu, Cluj-Napoca: Dacia, 1994, p.167.

6 Eliade, Mircea, *Virilitate şi asceză. Scrieri de tinereţe 1928*, Îngrijirea ediţiei, note şi indice de Mircea Handoca, Bucureşti: Humanitas, 2008, p.43.

7 Idem, p.44.

8 Călinescu, G., *Rostul femeii române*, în vol. *Aproape de Elada. Repere pentru o posibilă axiologie*, selecţie şi comentarii de Geo Şerban, Colecţia „Capricorn", 1985, supliment anual al „Revistei de istorie şi teorie literară", nr. 2, p. 94- 95. Textul este recuperat şi în G. Călinescu, *Opere. Publicistică,* XI (1963-1965).

9 Călinescu, G., *Rostul femeii române*, în vol. *Aproape de Elada. Repere pentru o posibilă axiologie*, selecţie şi comentarii de Geo Şerban, Colecţia „Capricorn", 1985, supliment anual al „Revistei de istorie şi teorie literară", nr. 2, p. 94- 95. Textul este recuperat şi în G. Călinescu, *Opere. Publicistică,* XI (1963-1965).

10 Ibidem.

The lack of homogeneity of the existence of women in the interwar period weakens any analytical approach, one that aims from the beginning not to slip into common places, but to collect the folds of this existence, picketing its approach by appealing to the interdisciplinary nature of the itinerary. A detailed analysis of the war is not the subject of our paper, but we can capture some of its notes from the way women operated behind the front or even on the front, making themselves visible and asserting their interest in what was happening in the world, so becoming literate as citizens, actively participating in current realities. This shapes the image of a war fought both on the front and in everyone's homes. Women find themselves in multiple positions: as intellectuals who formulate opinions about war, as labor in agriculture and industry - taking over the duties of men on the front - or even on the front, with or without their will. In a period when the virtue of heroism was a masculine attribute, and the honor of the woman was directly proportional to the time dedicated to it, the war provoked the feminine identity, forcing her to renegotiate the status, the pre-established roles until then, thus accessorizing her condition with unknown elements. The inaccuracy of the image of the war is also supplied by the fact that, on the one hand, women offered moral help and care to the wounded - through a volunteer under the mythical aegis of the "mother of the wounded", Queen Maria, exposing herself to hunger, dirt, disease. - and, on the other hand, it favored a weakening of morals, generating scenes of frivolity in which they also participated (there is the cliché that in extreme situations, vulnerabilities, risks and fear of death, escaping reality becomes fuel for resistance).

Searching for the human dimension offered by the social context, we have discovered that the interwar period recognizes a mental climate in which masculinity and femininity were layered on levels such as: education, lifestyle, work, gender roles, clothing, youth, family, music, sports, dance, leisure, holidays, morals - all nuanced the picture of a contradictory era, praised and criticized to the same extent.

The family micro-landscape is marked by changes in social attitude. Childhood is fundamentally defined by games and toys, attachments in creating attitudes, assimilating behaviors or developing imagination, and in the interwar era "all children, especially boys, instinctively seek violent exercises for body development. We know all too well that in an atavistic way the belief that every soldier is a hero has remained in the child's mind."[11] As a correspondent in the world of girls there is the game with dolls, a mise-en-abâme of its subsequent objectification, but also of the development of the maternal instinct. The warlike strategies in the boys' games are supplemented by toys with mechanisms (building ships, trains, houses, etc.) that enhance their vision and dexterity in an approach to their civic education.

The interwar period is one that proves a special interest in a sensitive subject precisely through the repercussions on the mentality: the education of women. Of course, compulsory and free schooling between 7-12 years were statutory since 1864 with the promulgation of the Law on Public Instruction, but it should be noted that in Romania, the school for girls 'were separated from boys' schools, a situation that influenced the way two sexes were building their attitudes toward each other. However, the war also brings about the change of the social structure, the urbanization and industrialization also demanding a calibration of the educational system in a pragmatic note, in agreement with the process of modernization of the country. We will have to invoke various filters through which education was approached: rural / urban, family education / education in the popular press. Recognizing a refractory mental *pattern* to the idea of education, the rural environment discourages the process of educating girls (most girls enrolled in the public education system were daughters of priests, small merchants, teachers), overbidding the role of woman-mother and housewife (the peasants gave the girls being threatened with a penalty, often preferring to pay the penalty or blocking access to education once field work began). The romantic paradigm (specific to Pasoptism) is also perpetuated in the interwar discourse of intellectuals, Simion Mehedinţi

11 Adrian Majuru, *Cum se distrau românii odinioară,* Bucureşti: Corint , 2019, p.67.

propagating the image of women as educators of the nation, whose sole responsibility is to teach the best management of the household. Under the motto "better work without being educated, than being educated without working"[12], the Romanian pedagogue distributes to women the status of educational agent (along with priest) and calls for the founding of a "moral matriarchy", ignoring a rural reality in which the woman - illiterate and majority in presence - became an agent of the reproduction of ignorance and superstition. Nicolae Iorga also includes in his preoccupations the vocation of women in the modern state and inaugurates in Vălenii de Munte, in 1922, the "National and Moral Missionary School". Despite the fact that French and Italian intellectual lecturers were teaching, the prevalence of a patriarchal mentality is noticed. The girls present from different regions of the country were dressed in folk costumes and developed an ethic of care, being shown as models of dignity and honor, the only characteristics relevant to the woman existence.

The urban environment assimilates more quickly the elements of modernity on the topic of education. Although it preserves that segregation of the sexes in terms of family responsibilities - dichotomously organized responsibilities, exaggerating the mother's duty to take care of children's education - in bourgeois families the active role of the mother in the educational path is materialized by monitoring children's schooling, the family microcosm taking place in terms of the woman's guardianship. The interwar period highlights the emancipatory potential of education (potential in direct proportion to the economic potential of the family), admission to baccalaureate and university legitimizing, of course indirectly, the intellectual equality between women and men.

The interwar popular press becomes a center of irradiation for the way women negotiate their identity and, as an agent of the democratization of modern women, authorizes a model of physical beauty. Magazines such as "The Elegant Woman" (Bucharest, 1914), "The Woman" (Bucharest, 1928) or "For You Lady" offer as thematic landmarks in the construction of femininity: cosmetics, handicrafts, gymnastics, culinary arts, literature, fashion, the latter offering quarterly and a supplement for children. Proclaiming the care of the external aspect as paramount for the woman and annulling her frivolous aspect, "For you Lady "disapproves of the idea of a professional employment which is condemnable by the fact that it removes her from the home and therefore from the mother's vocation" in the modest classes of bourgeois there is a great difficulty in improving the child's education, because the mother works as much as the man, this fact makes her move away from her role of mother."[13] On the cover of the magazine, during the three years of publication, there are women placed in the household private space in eminently feminine poses: cooking, next to the arranged table, with the knitting work in hand - thus contributing to shaping an aesthetic image of the young, housewife and beautiful woman.

Access to higher education places women in the middle of a dilemma: college or marriage? Interwar Romania prioritizes marriage and canonizes it socially, Liviu Rebreanu's epistolary assessments regarding his daughter Puia's education being revealing in our discussion: "Who tells you that you have to make a career? I for one am sure and I always wish you not to, to get married as soon as possible and to keep all your certificates and sciences as some extra baggage for your own culture."[14] Despite this attitude essentialized by the prose writer's words, the "mess of learning"[15] is tempting for an impressive number of women who, intellectually emancipated, no longer appreciate marriage as an end in itself, "a higher education of women becoming a social problem of great importance, which deserves to be studied and resolved."[16] The contradiction arises

12 Mehedinţi-Soveja, Simion *Altă creştere – Şcoala muncii*, Craiova: Axia, 2003 p.131-141.
13 Amedea Sândulescu, "Mama în rol de educatoare", în *Pentru Dv. Doamnă*, anul III, nr, 4, 1938, p.1.
14 Liviu Rebreanu, *La lumina lămpii,* Ediţie îngrijită şi comentată de Puia Florica Rebreanu şi Niculae Cheran, Bucureşti: Minerva, 1981., p.162
15 Idem,p.44.
16 Florian Ştefănescu-Goangă,Rectorul Universităţii Cluj "Discursul inaugural şi dare de seamă rostite în ziua de 4 noiembrie 1934, cu ocazia deschiderii solemne a anului universitar 1934/1935", în *Anuarul Universităţii Regele Ferdinand I Cluj pe anul şcolar 1933/1934,* Institutul de Arte Grafice "Ardealul", Cluj, 1934, p.7.

when it is noticed that not all women licensed in the interwar period pursue a career, considering education only an asset in marriage, just as not all women with higher education deny the traditional status of mothers and wives. However, the attention that the women of this period pay to education is pertinent, thus nuancing their consciousness of feminine identity and questioning, thanks to higher education, the resources of patriarchal society.

Clothing is the space that gives each individual the status of "creator" giving him/her his/her own image as a field of action. The interwar woman shapes her appearance in an approach that also involves the rectification of imperfections, everything in order to place herself in the vicinity of the ideal she seeks to represent. Clothing becomes the second covering that reconciles the individual with the environment of his existence - that is, the third covering - denoting the spiritual and material needs of a society and quickly reflecting its historical evolution. Adina Nanu affirms the triple function of clothing "a practical function, a communication function and an aesthetic one."[17] If the practical level responds to the function of clothes to protect the body (either from the weather or from the prejudices of others), the level of communication transforms clothing into a translator of organization and social hierarchy. Finally, invoking the visual arts, clothing is refined to become a form of extraverbal communication by organizing the appearance of man in expressive compositions. This is what Baudelaire also announced in *Aesthetic Curiosities* by "the idea that man makes of beauty is imprinted in all his preening, he leans or starves at his coat, rounds or straightens his outfit and, in time, subtly insinuates himself into his face features. Man ends up being what he would like to be."[18] The opinions that "float in the air" are outlined by precise silhouettes that artistically express an epoch and concretely formulate a collective aesthetic ideal. Clothing generalizes a formal ideal, articulating a stylistic scheme in line with society's plan, seismometrically recording preferences, trends and explosions of the aesthetic level of society.

The mental changes caused by the end of the war materialize at the clothing level. After replacing the men who went to the front, taking over their positions and carrying out their activities, women in the early years of the interwar period continued their emancipation by accessing higher education and asserting an ostentatiously exposed independence in appearance. Respecting the practical side and accessibility, women are less likely to mark their social differences through clothing. The skirts are shortened, the hair is cut short - in a deliberate masking of the feminine attributes -, the cut without clips, the corset that flattens the breasts and the cord lowered on the hips paints a silhouette-board that stands the feminine ideal of the time. Moreover, the suppleness of the materials used (sweater, artificial silk, flannel, crêpe-de-Chine) and the privilege of gray, brown, beige tones compose a geometric silhouette, called by Victor Marguerite "la garçonne". Respecting the principle of communicating vessels, Romania assimilates European fashion, nuancing it - out of a need to assert its complete national identity - with the neo-Romanian style. Invoking Thomas Carlyle's formula according to which "all visible things are emblems "[19] we can establish that "textile metaphysics" that transforms the fabrics into a cover even of the human soul, in an exercise of magic in which an identity transfer takes place from coat to man in a dissertation in which the individual acquires a distinct personality.

The 1930s, amid the great economic crisis and the establishment of totalitarian regimes in Germany, Russia and Italy, recode clothing by reactivating seduction as a female ingredient. Luxury is ostentatiously displayed, the curling of the curves is revalued, the hair is curly, the skirts are placed on the lace petticoat, gradually being shortened. A clothing kaleidoscope of this period includes: coat / cape of expensive furs, envelope bags, intricate shoes, gloves, accessories (collars, scarves, jewelry, frills, sunglasses, hats - real works of art, fans). The cuts are difficult, the boder ornaments, the marking of the waist, the deep neckline and, especially, the visible make-up become clear forms

17Nanu, Adina, *Artă, stil, costum,* Editura Noi Media Print, 2007, p.12.
18 Idem, p.14.
19 Mircea Mihăieş în Carlyle, Thomas, *Filosofia vestimentaţiei. Sartor resartus*, Ediţia a II-a, traducere şi note de Mihai Avădanei, Iaşi: Institul European, 1998, p.5.

of affirmation of a new identity, one of coquettishness and elegance, reduced to the structure "femme fatale.

True to the semiotic line of Roland Barthes (1967, *Système de la Mode*), we can denounce the mystifying aspect of interwar fashion, by the way its language wraps the object in a veil of images, motives and meanings, reproducing the hierarchy of values and power in specific historical and cultural ways. Being creators of meanings, the clothing coexists in an advantageous reciprocity with the historical ambience and highlights its collective representations. The ideal of the pale woman affirmed by the past aristocracy is replaced by the tanned woman, attentive to the way she codifies her emancipation using her clothes, supplemented by smoking, driving a car, practicing sports or presenting more and more emphasis in the public sphere. Taking care of their own bodies, the women of this age are preparing to be seen, in a game in which not only the clothes matter, but the discourse that surrounds them.

"La bel âge de la femme" is, in the interwar period, the youth, that under the threat of age, mobilize all their resources (hygiene, physical and dietary culture) in a process of refusal of aging generated by a mentality that evacuates resignation towards old age and confusing personality with the body. Interwar journalism ("Domniţa", "Mariana", "Revista scriitoarei", "Rampa", "Cuvântul femeilor", "Cetatea literară", "Magazinul", "Lumea" etc.) promote a paradox of femininity , accepting, on the one hand, the image of the emancipated woman, assumed in her struggles economically, politically, socially and in the management of the new role, but, on the other hand, in a nostalgic patriarchal tone, the mirror of the delicate, sensitive woman interested in the home universe and the observance of good manners. The polarity of these opinions is vocalized by three cardinal representatives of the time: Tudor Arghezi, Camil Petrescu and Garabet Ibrăileanu. The first, loyal to a conservative idealism, sanctioned the new fashion, labeling it as libertine and harmful to the traditional image of the woman. "The ladies' dresses start too low to be too high. The shoes are at the edge of a knife, and the shoes and dresses are getting more expensive in the proportion in which they are shrinking."[20] On the other hand, Camil Petrescu discursively understands and encourages the alliance between a woman's spiritual freedom and her clothing - "Women's fashion has never reached the superior beauty of today. It was also natural to keep comfortable clothes for the day, because today women have completely entered the struggle for existence."[21] The spiritualist Garabet Ibrăileanu makes a distinction between *then* and *now* having as subject fashion and woman: "current fashion removes every day from the field of immorality more and more regions of female geography."[22] The Puritan and the sentimental interwar writer proposes an antithesis between the fashion of then, favorable to love, and the fashion of now, favorable to instinct. He goes on to say that this revelation of woman destroys feeling and turns literature into an aphrodisiac - "the detailing of the female body in novels may arouse the reader, but it does not contribute to that beginning of his love, necessary to understand the so-called "Infinite" from the lover's soul "- thus outlining, certainly in less aggressive touches, a writer with a conservative vision."[23]

The framework of our discussion encourages a parenthesis about interwar cuisine, one that not only reveals the appearance of food, but also engages with topics such as lifestyle and the way men and women related about their own bodies. For women of the interwar period, the relationship to food points to the trajectory from the consumer body to the body intended for consumption. Marked in the kitchen space - one in which the realm of her femininity opened up through plate associations - the woman responded daily to a social paradigm that would confirm her status as a housewife. However, the culinary paradox that governs her existence is that, although she has to cook for others, the best food for her becomes lack of food, especially when the aesthetic liturgy of society

20 Apud Băluţă, Oana, "Femeia idilică din interbelic", în *România literară*, nr. 29, 2003 https://arhiva.romlit.ro/index.pl/femeia_idilic_din_interbelic

21 Camil Petrescu, *Publicistică*, vol I, ediţie, prefaţă şi note de Florica Ichim, Bucureşti: Minerva, 1984.

22 Apud Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti: 100+1Gramar, 2002, p.405.

23 Idem, p.406.

contains words such as "young, slender, proportionate", and still who refuses these nuances is reprehensible. The hegemony of the male gaze, a critical and repressive one, validates its authority in the interwar era, so that the woman had to cook for others in order to pre-cook herself to be consumed by them, all unfolding in an inverted equation within whose body lost its functional appearance and put the individual in his service. We can conclude that, at this level, the emancipation of women is an illusory one, as long as food is discursively breathed with the idea of nightmare, and the woman's body, in a Procust exercise, acquires the meaning of a "threatening object to be monitored, reduced, tortured." delicate- "aesthetic" purposes."[24] The body, exposed and lived, becomes the skeleton on which it experiences the power of seduction, in a game of prestige (in Latin *praestigium* designates the optical trick made by a trickster) developed to give the empire of gestures the attractive appearance. A woman's soul metabolism is constantly related to the administration of these prestige (makeup, bra, false eyelashes, accessories, etc.) that create visual effects and validate her identity, as indicated by the subtitle of a cardinal interwar magazine in the configuration of femininity: "Illustrated reality *or things as we see them with our own eyes"*.

The conquest of the public space is the victory of the interwar woman, the historian Adrian Majuru including in his analysis the tones of female existence, they walked briskly, gracefully and dressed very elegantly, walked through the crowd without fear, did their shopping, went to the seamstresses, to the fashion designer, then to the confectionery they sat at the table, discussed, then left."[25]Moreover, the public space, manifested through the periodic promenade and with a deep function of socialization, is feminized by placing the woman at the center of the action. Modified daily life in its springs produces reverberations and in the intimate springs of the family, where moral relativization accepts the explosion of behaviors such as flirtation, marital infidelity, courtesy - all nuances of a female emancipation that is the subject of a bachelor's thesis in 1912 that apocalyptically denounces the risks "crowning the female decadence, through the absolute freedom and registered by law, of the woman's deeds."[26] Theater, cafes, restaurants, balls, promenade parks, shops, resorts or excursions are some of the everyday accessories that boost socialization by creating brackets, shelters and labyrinths that diversify the nuances of interwar society.

The illustrated press, cinema and women's magazines provide the necessary background for the emancipation of women, noting at this time the double emancipation to which she is exposed: a professional one - found in the intonation of feminist discourses - and a physical one - recognizing an exponential impact in interwar society in a move towards a consumer society, and finding its fertile ground in fashion, sports, cultivating outer beauty. No longer accepting the status of a marginal being, the woman from the interwar period becomes an increasingly consistent presence, generating reactions, disturbing the conservative mental scaffolding, affirming the need for a renegotiation of the status and a nuance of her femininity.

BIBLIOGRAPHY

Arghezi, Tudor. *Cuvinte potrivite. Flori de mucigai.* Prefață de Eugen Simion. București: Editura Art, 2011.

Baudrillard, Jean. *Societatea de consum. Mituri și structuri (original title in French),* București: Comunicare.ro, 2008.

Băluță, Oana, "Femeia idilică din interbelic", în *România literară,* nr.29, 2003 – https://arhiva.romlit.ro/index.pl/femeia_idilic_din_interbelic

Bucur, Maria, "An Archipelago of Stories: Gender History in Eastern Europe", *American Historical Review,* vol. 113 Issue 5, decembrie 2008.

24 Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri* (*original title in French*), București: Comunicare.ro, 2008, p. 184.

25 Adrian Majuru, *Cum se distrau românii odinioară,* București: Corint 2019, p. 101

26 Dumitru Velicu apud Adrian Majuru, p.93.

Carlyle, Thomas, *Filosofia vestimentației. Sartor resartus,* Ediția a II – a, traducere și note de Mihai Avădanei, Iași: Insitutul European, 1998.
Călinescu, G., *Rostul femeii române*, în vol. *Aproape de Elada. Repere pentru o posibilă axiologie*, selecție și comentarii de Geo Șerban, Colecția "Capricorn", 1985, supliment anual al "Revistei de istorie și teorie literară", nr.2, p.94-95. Textul este recuperat și în G. Călinescu, *Opere, Publicistică,* XI, (1963-1965).
Eliade, Mircea, *Virilitate și asceză. Scrieri de tinerețe 1928*, Îngrijirea ediției, note și indice de Mircea Handoca, București: Editura Humanitas, 2008.
Majuru, Adrian *Cum se distrau românii odinioară*, București: Corint Books, 2019.
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseul despre romanul românesc*, București: Editura 100+1Gramar, 2002.
Mehedinți-Soveja, Simion *Altă cresștere – Școala muncii,* Craiova: Editura Axia, 2003.
Mihăilescu, Ștefania *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838-1929),* Iași: Editura Polirom, 2002.
Nanu, Adina *Artă, stil, costum,* Editura Noi Media Print, 2007.
Petrescu, Camil Petrescu, *Publicistică*, vol I, ediție, prefață și note de Florica Ichim, București: Editura Minerva, 1984.
Rebreanu, Liviu, La lumina lămpii, Ediție îngrijită și comentată de Puia Florica Rebreanu și Niculae Cheran, București: Editura Minerva, 1981.
Sândulescu, Amedea "Mama în rol de educatoare", în *Pentru Dv. Doamnă*, anul III, nr.4, 1938.
Ștefănescu-Goangă, Florian, Rectorul Universității Cluj "Discursul inaugural și dare de seamă rostite în ziua de 4 noiembrie 1934, cu ocazia deschiderii solemne a anului universitar 1934/1935", în *Anuarul Universității Regele Ferdinand I Cluj pe anul școlar 1933/1934*, Institutul de Arte Grafice "Ardealul", Cluj, 1934.
Voinescu, Alice, *Scrisori către fiul și fiica mea,* Ediție îngrijită de Maria-Ana Murnu, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1994.
Zamfirescu, Duiliu, *Opere IV. Lydda. Scrisori romane. Teatru,* Ediție îngrijită, prefață, note, glosar de Mihai Gafița, București: Editura Minerva, 1974.

MO

DERNISM AND SUPRAREALISM

Amelia Tuţă
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The research entitles the visualization of a large spectre of problems concerning principles and clarification of some literal aspects. The holistic approach of some situations concerning religion, spirituality and human being in its depth, beginnings, biological and social systems, environment, monography is necessary in order to cover a large range of ideas and visions.
An anthropologist must perform his/her research not only from an external point of view, but to take part in his own battle on the chess table. In other words, the observer lives the traditions, empathizes his/her subjects, submerges in the past of the researched objective, feels the present and foresees the future. The degree of integration in the society can also depend on the chosen method of research.
Within this present paper we will depart from a field of reading accommodating the literary avant-garde, the Romanian dimension of styles, focusing on the two great modernists who have had an impact on the Romanian literature in the most complex manner possible.
As we progress, we will find common themes between the two presented writers which highlight aspects such as marginality, Jewishness, ethnicity, alterity, and exile, connection with the language, disease and depression.
This paper suggests a presentation of modernism related to writers Paul Celan and Gherasim Luca, in terms of the works and writer's path of the two figures.

Keywords: subjectivism, Paul Celan, Gherasim Luca, liberty, cubomania.

1.1. Generalităţi

Modernismul şi suprarealismul sunt două fenomene ample, care s-au manifestat nu doar în literatură, ci în toate artele, în sfere de activiatatea diverse, fiind patronate de avangardism.
Dintre atributele definitorii ale mişcării care glorifică caracterul indiscutabil al noutăţii, modernului, ineditului, specificului vremii, se numără radicalitatea, liberalitatea, anticlasicismul. Putem adăuga faptul că avangarda poate fi încadrată şi ca un manifest spre un câmp de lectură novator, respingând formulările clasice, perimate. Forma şi fondul se definesc prin destructurarea limbajelor literare, fără o "reţ9etă" scriiturală.
În literatură română inovaţia literară s-a manifestat cam în aceeaşi perioadă cu suprarealismul internaţional. Exemplul marilor literaturi din ţările europene reflectându-se în spaţiul românesc după Primul Război Mondial afirmă noul program literar. Negarea valorilor conservatoare poate fi privită prin prisma lui Ion Vinea şi Marcel Iancu în revista *Contimporanul*, apărut la Bucureşti din 1922 până în 1932: "Revista[…]promovează zgomotos negarea violentă a valorilor conservatoare, fronda intelectuală, activismul înnoitor."[1]
Măiestria anticonvenţională s-a manifestat prin abolirea logicii structurale, evidenţiată prin contemplarea naturii, regăsirea sentimentelor, raportarea poetului cu exteriorul, poezia modernă axându-se mai de grabă pe autonomia poetului, individualizarea sa, prospeţimea discursului poetic, ce corespunde cu pulsul vieţii modern.

1 Nicolae Bârnă, Avangarda literară românească, Ed. Ştiinţa, Chişinău, Republica Moldova, 2017, p.17

Pentru reliefarea mai elocventă a mișcării artistice care a adus un suflu nou în literatura română, ne oprim la poezia lui Ion Vinea, *Vorbe goale.,* unde putem să vorbim și despre futurism, pe care îl întâlnim și în poemul *Îngerul a strigat*.

Vorbe goale marchează tensiunea erei moderne, tehnicismul lexicului, o producție poetică cu elemente de recuzită, ce abolesc referențialitatea și proclamă constructivismul. De altfel, revista *Contimporanul* a recurs la o simplificare a unor evoluții mai complexe. Modernismul s-a coagulat în timp și a permis vizualizarea trăsăturilor treptat, având loc o revoluție a cuvântului. Totul s-a produs în jurul revistei care a servit drept bază, punct de temelie a ceea ce urma să fie era modernă.

Materialul poeziei moderne poate fi clasic, versurile jucându-se în lexic, cel de bază, fiind la fel ca pânza pentru o pictură, cărămida pentru o clădire, însă diferența constă în îmbogățirea lui. Materialul este similar, însă înțelegerea lui, interpretarea lui, trăsăturile lui diferă. Vorbim despre revoluții, majoritatea politice, revoluții care au schimbat lumea, însă în cee ace privește revoluția scriiturală putem să remarcăm și o democrație a cuvintelor. Poetul nu se emoționează, nu caută rimă perfecta, iar poezia nu caută teme comune, ci se axează pe universalitate, nu caută fraze perfecte, ci își găsește perfecțiunea în imperfecțiune. Mai presus de rimă, logică, limbă, cuvinte, construcție există interpretare

Era modernă în artă s-a manifestat nu doar în poezie, ci și în pictură, arhitectură, muzică. În ceea ce privește realizarea tablourilor Paul Cezanne a pus accent pe culoare și formă, și mai puțin pe reprezentarea natural a lumii. După cum afirmă Ilarie Voronca, în revista *Integral*: "Îndepărtarea oricărui subiectivism, integrarea portretului, peisajului, naturei moarte, nu ca expresie de suflet, ci ca existență material, organică, iată în nucleu doctrina realizării contimporane."[2]

Opera lui Cezanne marchează trecerea spre arta modern, unde liniile, curbele, culorile capătă valențe moderniste. Tablourile reușesc să spargă pupila în dilatare a observatorului, prin faptul că nu oferă doar transpunerea unei realități, ci conferă un ansamblu, o ambianță de perspective, fiindcă nu doar privirea e importantă, ci și reflectarea aprofundată. La fel ca în poezie, și în pictură lenevia imaginii repetitive a formei și fondului materialului prezentat, mascată de usurința înțelegerii esenței, se transformă în asocieri, analogii, fără catalogări și stereotipuri. Culoarele modernismului ne dezvaluie ușile către încăperile analogie-esență.

În ceea ce privește arhitectura, inovația a îmbrăcat esteticul, a mers pe minimalism și a fost creată odată cu evoluția tehnologiilor. Aerul nou, modern a respins stilurile vechi, istorice, ornamentele și podoabele care îngreunează vizual construcția, bazându-se pe simplificarea formei.

Fiecare poezie, pictură, arhitectură își găsește libertatea în modernism și își impune propriile constrângeri. Fiecare culoare, cuvânt, sunet este ghidat după propriul ceas al organizării. Mintea spectatorului trăiește matematica din labirintul cunoașterii. Nu întotdeauna este nevoie de a livra produsul cu lista de instrucțiuni, deoarece observatorul și le poate crea singur. Totul, însă, se lovește de transformările de afară.

În modernism, inexactitatea, lipsa tocmai a clasicismului dau un răsunet diferit materialului poetic:"Poezia modernă trebuie privită, așadar, de o parte, ca o mână străbătând singură printr-o apă. Desigur, răsunetul acesteia îl vom găsi necontenit în toate celelalte realizări contemporane; tăria însăși a curentului actual consist în integralul tuturor eforturilor de pretutindeni; filon unitar, nerv vibrând același în plastic, literatură, muzică , arhitectură, teatru."[3]

Jocul cuvintelor poate prinde contur prin diferite trăsături de ambiguitate, cuvinte surprinzătoare, evitarea motivelor clasice ca luna, stelele, iubirea, teiul, natura. Acestea sunt prezente sub o altă formă, o formă abstractă, prin respingerea canoanelor tradiționale.

Avangarda a permis cristalizarea militantismului, regenerarea exprimării. Deși poeziile moderne nu se bazează pe stereotipuri, asta nu înseamnă că nu cultivă în mod impresionist imagini de factură să trezească idei, reflectări, soluții existențiale, care duc ulterior spre un suprarealism animat.

2 Nicolae Bârnă, Avangarda literară românească, Ed. Știința, Chișinău, Republica Moldova, 2017, p.161
3 Nicolae Bârnă, Avangarda literară românească, Ed. Știința, Chișinău, Republica Moldova, 2017, p.161

Culoare, zgomot, ambianțe trezite la viață prin lexicul inovator, toate adunate în mreajele imaginației moderniste, care relevă un câmp de lectură, în care scriitorul e doar un intermediar între eul liric, cuvânt și cititor.
Un val postbelic de importanță prin radicalitatea sa l-a constituit suprarealismul, un val al cărui membru de seamă a fost și Gherasim Luca. Acesta a dovedit o aprofundare a modernismului, participând la dinamizarea literaturii românești, ca o revoltă interioară, care își va găsi rezonanța în imaginea cititorului.
Epoca împletirii raționamentului și a abstractului erupe asemeni lavei unui vulcan, care sub sceptrul cuvântului speră să ajungă la citator în forma pură, nealterată de canoane, reguli, sterotipuri, scheme clasice.

1.2. Paul Celan

Nu putem să amintim de modernism, fără să analizăm persoana prin care s-a concretizat era inovației literare. Trebuie să ținem cont de unicitatea poetului, de modalitatea prin care trăiește prin opera sa, lucru care s-a amprentat în poeziile sale. În acestea se reflectă drama poetului, ridicându-se asupra poeziei, mustrând fragmente din destin, înfruntând originea sa, limba germană:"Henri Meschonnic merge poate prea departe când afirmă că Paul Celan a vrut să ucidă limba germane-limba călăilor care-i uciseseră pe părinții lui, dar drama lui Celan nu e stranie de acest fapt esențial al biografiei sale."[4]
Paul Celan a participat alături de alți moderniști la revoluția limbajului poetic. De aceea, Petre Solomon, bun prieten cu el, a încercat să îi promoveze operele după moartea acestuia.
Axându-ne pentru început pe opera incipientă, putem remarca că Paul Celan a pășit cu multe încredere în lumea literară, încredere care ulterior l-a ajutat mai mult sau mai puțin să depășească perioade dificile ale vieții sale, perioade ce s-au reflectat și în operele sale. Acestea vor fi tratate in detaliu pe parcursul lucrării. Bilingvismul, exilul, evreitatea și în final sinuciderea au participat la crearea și consolidarea poetului complex.
Paul Celan a fost poet care a înglobat în literatură opere în proză, versuri, traduceri în limba română din literatura rusă și germană. Părinții lui erau evrei, iar el era un bun vorbitor de limbă germană.
Petre Solomon l-a ajutat să publice majoritatea operelor sale, cei doi fiind buni prieteni, inclusive după expatrierea lui Celan din 1947. Lirica celaniană l-a fermecat pe Petre Solomon, care a reușit să negocieze cu soția lui Paul Celan publicarea postmortem a mai multor opere, tocmai pentru a îl elogia la adevărata lui valoare și după moarte.

1.3 Gherasim Luca
Gherasim Luca, la fel ca Paul Celan a trait prin poezia sa și a murit ca un personaj al versurilor sale niciodată apuse. Găsește modalități de evocare a non-sensului poeziilor sale, transformă versurile în melodii armonioase, găsește viață în orice e mort și face în așa fel încât operele sale să poată fi diferite prin recitire, reinterpretare, să aducă de fiecare data ceva nou.
La fel ca Paul Celan, Gherasim Luca s-a născut într-o familie de evrei, numele său inițial fiind Salman Locker. Similitudinea dintre cei doi poeți nu pare a fi singulară, cei doi fiind prieteni și totodată parteneri în același destin.
Victor Brauner s-a dovedit în cazul lui Gherasim Luca cel care l-a promovat, i-a fost prieten și l-a ajutat, asemenea lui Petre Solomon care s-a îngrijit de opera lui Paul Celan în detaliu.
Brauner i-a ilustrat multe cărți, astfel a contribuit la imaginea creațiilor sale, punându-și amprenta în câmpul vast de lectură.
Gherasim Luca și-a dorit libertate, libertatea suprarealismului pe care l-a și adoptat. Accesarea asocierii prin care vocea poetului recită și vocea poetului scrie duce la aprofundarea limbajului

4 Petre Solomon, Paul Celan- Dimensiunea românească, ediția a II- a revăzută, Ed.Art, București, 2008, p.10

mod
erni
st, limbaj apreciat și de poetul Gilles Deleuze care afirmă: "Gherasim Luca e un mare poet printre cei mai mari: a inventat o bâlbâială prodigioasă, a sa (….) Trebuie să fim bilingvi chiar și într-o singură limbă, să avem o limbă minoră în interiorul limbii noastre, să facem din propria limbă un usaj minor. Multilinguismul nu e doar posesia mai multor sisteme în care fiecare să fie omogen în el însuși […]. Nu să vorbești ca un irlandez sau ca un român într-o altă limbă decât a sa, ci, din contră, să vorbești în propria limbă ca un strain".[5]
Gherasim Luca și-a însușit și a promovat cubomania ce se baza pe reprezentare, el fiind cel care manipula fragmentele, pătratele egale ale unei imagini asemenea unui puzzle greșit îmbinat. În această greșeală, de fapt, se găsea perfecțiunea, un mecanism întâlnit în practica suprarealistă. Acesta păstrează mici detalii din imaginea decupată, privind un ochi, o parte din mână, un chip al cărui cap este tăiat, decupajul fiind straniu, dar având în același timp valoare, prin devalorizarea altei opere. Cubomania se baza pe alegerea unei opere de artă, ulterior desfigurată de poet, transformată, în ceea ce numim azi suprarealism.

Bilingvism în poezia modernistă

Poezia bilingvă a lui Paul Celan

Bilingvsmul în cazul lui Paul Celan s-a conturat prin dragostea lui pentru limba germană, dragoste transmisă de mama lui, care dorea ca în casă să se vorbească nemțește, pe de-o parte și grija lui pentru a proslăvi limba pe care o vorbea impecabil, limba română. A învățat la liceu cu predare în română, a trăit prin această și nu a părăsit-o niciodată, fiidcă era cea care îl lega întotdeauna de România.
Conform lui Dan Octavian:"germana folosită de Celan în cărțile sale de poezie din perioada maturității este o limbă pur și simplu nemaiauzită, situată la o distanță siderală de oricare altă limbă poetică sau literară folosită în spațiul german din epocă."[6]
Putem afirma că limba poetică a lui Celan s-a cristalizat în opera lui, urmărind traiectoria transformărilor din viața sa. De aceea exilul, plecarea la Paris, fiind adevărate punți de legătură între limba poetică și spațiul german. Deși a scris mult în germană, anii petrecuți în România, prieteniile legate aici au reușit să-l facă pe Celan să își dorească să formeze un grup mare de cititori care să îi îndrăgească opera, fiind ajutat în acest demers de Petre Solomon. De asemenea, trebuie specificat că în timp ce profită de bogățiile limbii române, pictând cu trafaletul minții pereții goi ai necunoașterii, face traduceri din literature rusă în limba română, astfel își păstrează permanent o legătură cu o limbă străină, neînchizând bilingvismul ce definește epoca celiană.
Operele în limba română, desi relative puține la număr, 8 poezii și câteva poeme au reușit să îl definească ca poet roman, chiar și postmortem, prin grija lui Petre Solomon care a reușit să o convingă pe soția lui Celan că manuscrisele acestuia trebuie valorificate și apreciate la justa lor valoare.
Poemul *Marianne*, în limba germană și *Poem pentru umbra Marianei*, două texte ce sunt profund legate lingvistic, certifică înglobarea limbilor și transmiterea gândurilor, fără a exista o traducere dintr-o limbă în alta, de aici și plăcerea lui Celan, considerată la momentul respectiv, de a scrie și a pune pe linia de egalitate cele două limbi.
Discursul poetic al lui Celan este unul compact, fiind de multe ori limitat la o incursiune alambicată în limbă, într-o bibliografie spirituală. De multe ori, folosea limba drept armă de răzbunare, de

5 http://1libertaire.free.fr/Deleuze05.html
6https://www.academia.edu/7148637/%C3%8Enstr%C4%83inare_%C8%99i_autotraducere_c%C3%A2teva_observa%C8%9Bii_despre_exilul_lingvistic_al_lui_Paul_Celan_in_Terra_aliena_._L_esilio_degli_intellettuali_europei_Atti_del_Colloquio_internazionale_a_cura_di_D._O._Cepraga_e_A._Vr%C3%A2nceanu_Pagliardini_Editura_Universit%C4%83%C8%9Bii_din_Bucure%C8%99ti_2013_pp._223-241

revoltă și supărare, o omora, prin simplul fapt că scotea viață din ea, o viață răzvrătită, prin operele sale. A fost poetul care a reușit să facă o pararelă între limba germană și limba română prin creațiile sale.

Revenind la cele două poeme, *Marianne* și *Poem pentru umbra Marianei*, putem observa câteva asemănări și deosebiri, nu înainte de exemplica mai jos cele două variante în limbi diferite.

"Marianne

Geliebte, auch du bist das Schilf und wir alle der Regen; ein Wein ohnegleichen dein Leib, und wir bechern zu zehnt; ein Kahn im Getreide dein Herz, wir rudern ihn nachtwärts; ein Krüglein Bläue, so hüpfest du leicht über uns, und wir schlafen…"[7]

Poemul tradus ar fi: "Iubito, și tu ești o trestie, iar noi toți suntem ploaia;/ un vin fără seaman ți-e trupul și bem înzecit;/ o luntre-ntr-un lan îți e inima, o vâslim către noapte;/un ulcior albăstrui, așa de ușoară sari peste noi și dormim."[8]

Pe de altă parte, poemul românesc poate avea o legătură directă cu cel german, ca o continuare:

"Izma iubirii-a crescut ca un deget de înger. Să crezi: din pământ mai răsare un braț răsucit de tăceri, un umăr ars de dogoarea luminilor stinse, o față legată la ochi cu năframa neagră-a vederii, o aripă mare de plumb și alta de frunze, un trup istovit în odihna scăldată de ape."[9]

Cele două poeme se întrepătrund ca într-un întreg, în fragmentul din varianta în germană este prezentă imaginea iubitei clar delimitată, spre deosebire de *Poem pentru umbra Marianei*, unde după cum îi spune și numele iubita apare în umbra, imaginea ei fiind acoperită de multitudinea de metafore, debutând cu o comparație. În cele două poeme Paul Celan mizează pe asemănări subtile, pe un nucleu în jurul căruia gravitează, iubita, fiind prezente întruchipări diferite.

Remarcăm în ambele texte prezența motivelor vegetale, *trestie, lan,* în poezia germană, respective *izma, pământ, frunze,* în poezia română.

În poemul *Marianne,* iubita este asemănată cu o trestie, toți ceilalți din jurul ei fiind ploaia. Ea se hrănește cu ploaie și trăiește demnă în ceea ce îi oferă alții. În continuare trupul e catalogat drept un vin, o bogăție unică fără seaman, ce aduce satisfacție înzecit. Inima iubitei este comparată cu o luntre, o ambarcațiune vâslită către apus, de aici rezultând faptul că inima este condusă spre o destinație, căreia poetul îi poate da mai multe sensuri. De aici, deducem și amalgamul de sensuri ce se pot desprinde din poezia modernistă, fără să fie expus clar un sens al cunoașterii, ci mai de grabă, un imbold spre descătușarea imaginației.

Ulciorul pe care poetul îl definește ca fiind albăstrui poate semnifica prin culoarea care îl reprezintă calmitatea, serenitatea iubirii, partea spirituală, pe care poetul o vede prețioasă, cea care oferă liniștea somnului.

Poezia modernistă nu se poate rezuma doar la a complica înțelegerea și a oferi o multitudine de sensuri, ci de a oferi și atmosfera prielnică pentru a desluși căile încifrate, prin crearea visului, a unei lumi a imaginilor formate prin cuvinte. Așadar, unele dintre sensurile amintite mai sus, pot fi doar un pion pe tabla de șah a interpretărilor, o tablă unde nu are loc niciodată ideea de șah-mat.

În ceea ce privește *Poemul pentru umbra Marianei*, poetul aseamănă iubirea cu puritatea, gingășia și mult cercetata formă a îngerilor de-a lungul timpului. Astfel se oprește la forma clasică, asemănătoare omului, extrasă din canoanele bisericii, sugerată de creștini și adoptată în scriiturile vremii noastre, aceea a ființei omenești. Îngerul poate fi văzut ca fiind la fel, trupește vorbind, cu omul, spiritual având o aura superioară, care îl definește ca divinitate. Astfel, poetul compară iubirea crescută cu un deget de înger, adică mult mai prețios spiritual decât materia omenească cotidiană. Totodată îndeamnă la credință, asociază pământul cu răsărirea tăcerii, se joacă cu asocierile de cuvinte ca lumina stinsă și arsura provocată de lumina stinsă, de aici rezultând respingerea convenționalului, obișnuitului. Oferă ineditul și în același timp amplifică drama erotica prin multitudinea de simboluri ce îngreunează înțelegerea.

7 Petre Solomon, Paul Celan- Dimensiunea românească, ediția a II- a revăzută, Ed.Art, București, 2008, p.124
8 Ibidem
9 Petre Solomon, Paul Celan- Dimensiunea românească, ediția a II- a revăzută, Ed.Art, București, 2008, p.124

Fața

,

deși legată la ochi, după cum afirmă poetul, poartă năframa vederii. Așadar, mixează pe faptul că ochii percep exteriorul, indiferent de obstacolul pe care îl au în față.

Pe de altă parte, prin aripa de plumb poetul poate sugera greuatea, duritatea, puterea fizică, iar prin aripa de frunze transmite ușurința, slăbiciunea, sensibilitatea. Sunt două noțiuni antagonice care sugerează împreună complexitatea ființei. Tot pe antagonism se bazează autorul și în ultimul vers din fragmentul aparținând *Poemului pentru umbra Marianei*, în care trupul este istovit de odihnă, evidențiind aici noțiunile de oboseală-odihnă.

Paul Celan a încercat, atât scriind în limba germană, cât și în limba română să pătrundă în mreajele celor două limbi prin jocuri verbal, asociații libere, caracterizate de lirica suprarealismului.

O altă etapă marcantă a bilingvismului poate fi poezia *Tangoul morții,* fiind expusă în limba română și limba germană. Acesta poate fi o expresie a unei perioade sumbre, amprentată în sufletul poetului din mai ipostaze, aceea de fiu al unor evrei, crescut la Cernăuți și îndemnat în a îndrăgi limba germană și totodată sfâșiat sufletește de vorbitorii acestei limbi.

Acest poem a fost publicat în revista *Contemporanul*, tradus de prietenul său Petre Solomon care întotdeauna i-a apreciat și lăudat opera. După cum afirmă acesta, traducerea a fost un șoc pentru el:"Șocul provenea, bineînțeles, și din apropierea în timp a evenimentelor tragice la care trimitea acest poem incamtatoriu, decantat de orice element prosaic sau gazetăresc, și totuși atât de *realist* în substanța lui." [10]

Personajul principal al poemului rămâne moartea, un personaj ce face referire la deținuții regimului din acea vreme care cântau înainte de moarte. Această poezie reprezintă totodată și un punct decisive pentru Celan, încheie o etapă a vieții lui, făcând loc fugii de limbă, de el, omul inițial al poeziilor bilingve și de exil.

În volumul din 1973 al revistei *Contemporanul*, poemul *Tangoul Morții* apare sub denumirea de *Fugă macabră*

BIBLIOGRAPHY

1.Petre Solomon, Paul Celan- Dimensiunea românească, ediția a II- a revăzută, Ed.Art, București, 2008

2.https://www.academia.edu/7148637/%C3%8Enstr%C4%83inare_%C8%99i_autotraducere_c%C3%A2teva_observa%C8%9Bii_despre_exilul_lingvistic_al_lui_Paul_Celan_in_Terra_aliena_._L_esilio_degli_intellettuali_europei_Atti_del_Colloquio_internazionale_a_cura_di_D._O._Cepraga_e_A._Vr%C3%A2nceanu_Pagliardini_Editura_Universit%C4%83%C8%9Bii_din_Bucure%C8%99ti_2013_pp._223-241

3.http://1libertaire.free.fr/Deleuze05.html

4. Nicolae Bârnă, Avangarda literară românească, Ed. Știința, Chișinău, Republica Moldova, 2017

10 Petre Solomon, Paul Celan- Dimensiunea românească, ediția a II- a revăzută, Ed.Art, București, 2008, p.64

TH E CRITIQUE OF VICES. THE CONCEPT OF COMMEDIA DELL'ARTE IN MOLIÈRE'S L'AVARE

Andreea-Oana Andruşcă
PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The characters of the Renascentist comedy are nothing but satirical masks of various human types, embodiments of vices that have the function of placing the spectator/reader on the cogitation inferior – cogitation superior continuum. Molière's L'Avare gives the reader the possibility of acceding to self-comprehension by perceiving the characters through the lenses of auto-analysis. Hence, Molière's play prompts both to a detached laughter and an intelectual reasoning. This bitter laughter plays the role of responding to the gravity of the moralizing intention, but it is also a means of laicization through satire or parody.

Keywords: Ridendo castigat mores, commedia dell'arte, flaws, literary masks

Tiparul *commediei dell'arte* şi specificul acesteia. Personajele comediei renascentiste sunt măşti teatrale adânc înrâurite în realitate şi îndeplinesc un puternic rol moralizator, fiind întruchipări satirice ale societăţii. Astfel, literatura inspirată din *commedia dell''arte* abundă în imagini groteşti de bătrâni desfrânaţi, părinţi denaturaţi, călugări ipocriţi, curtezane, intriganţi, învăţaţi pedanţi şi ridicoli sau servitori necinstiţi. Întreaga pleiadă a scenariilor *commediei dell'arte* aduce în prim plan personaje şi situaţii preluate din viaţa cotidiană, o intrigă complicată, dar comică şi mai ales satirică, în acelaşi timp: „la fiecare pas interveneau complicaţii dintre cele mai percutante pentru dinamizarea conflictului: persoane travestite, întâlniri neaşteptate, recunoaşteri surprinzătoare, *qui pro quo*-uri, deci confuzii de identitate, adică momente adesea neverosimile, de-a dreptul absurde"[1].[1]Dar *commedia dell'arte* nu se rezumă numai la spectacol, la fel cum piesele de teatru nu sunt construite numai de dragul reprezentării scenice. Actorii nu erau simple întruchipări ale fiinţelor de hârtie, ci posedau o serie de libertăţi care îi transformau din simpli recitatori ai textului în aspri comentatori ai moravurilor personajelor pe care le interpretau: „prin vivacitate, prin precizia punctării şi prin spontaneitatea jocului izbuteau să-şi impună iniţiativa, făcând ca aceasta să devină mai preţuită decât elaborarea autorului"[2]. Înrâurirea pe care *commedia dell'arte* a avut-o în istoria teatrului a fost dublu marcată: pe de o parte, s-a constituit într-o manifestare împotriva teatrului savant care era dominat de o puternică convenţionalitate şi, pe de altă parte, a reprezentat un obstacol în faţa dezvoltării exagerate a „teatrului de histrioni şi bufoni, cu manifestările lui de stradă, aplecate spre grotesc şi vulgar"[3].
Spiritul glumeţ nu lipseşte din structura *commediei all'improviso*, dimpotrivă, însă rolul acestuia nu se limitează doar la o luare în deriziune a moravurilor şi caracterelor mundane, ci este orientat în direcţia construirii unei imitaţii parodice a lumii, cu toate năravurile ei, presupunând activarea proceselor cognitive şi deschizând calea virtuţii şi filosofiei. În Evul Mediu, comicul şi satira erau cuprinse în fabliaux-uri şi farse, îndeplinind, în primul rând, o funcţie critică şi laicizantă – născută din observarea vieţii şi cunoaşterea profundă a resorturilor umanităţii, anunţând Renaşterea care va amenda, la rându-i, toate stările şi lucrurile din lume, inclusiv pe cele din sfera religiei.

1 Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini şi până azi*, Bucureşti, 1973, Editura Albatros, p. 62
2 Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, volumul II, *Evul Mediu, Renaşterea (I)*, Bucureşti, 1966, Editura pentru Literatură Universală, p. 241
3 *Ibidem*

În *commedia dell'arte*, actorii se află în postura de a crea şi de a expune o lume, autorul fiind plasat pe un plan secund. Actorului i se oferă nu doar posibilitatea de a interpreta un rol, ci este pus în postura de a improviza continuu, de a imprima rolului nota sa personală, fără a afecta, însă, caracterul personajului[4].[2]În acest context, *a crea* şi *cunoaştere* devin sinonime, percepând „ceea ce e prezent ca atare"[5]. Spectatorul este punctul zero sau originea continuum-ului axei *cogitatio inferior – cogitatio superior* şi poate tinde către una dintre aceste două extreme, în funcţie de capacitatea sa cognitivă de a discerne adevăratul sens al jocului actoricesc. Publicul tinde spre extrema inferioară atunci când se limitează la simpla vizionare a spectacolului, ignorând posibilităţile sale reale de amendare a unor caractere sau situaţii, sau se poate apropia de limita de sus a axei pe care am amintit-o, în situaţia în care păşeşte în deschiderea lumilor propuse de actori, nişte lumi în care lucrurile sunt învestite cu „răgazul şi graba lor, depărtarea şi apropierea, amploarea şi puţinătatea lor"[6]. *Commedia dell'arte* provoacă la râs, dar la un râs înţelepţit, detaşat de orice notă de vulgaritate, aducând un elogiu nu numai inteligenţei personajelor care reuşeau să se ridice deasupra mediocrităţii mundane, dar şi inteligenţei spectatorului care ştia să filtreze semnificaţiile jocului actoricesc. Glorificarea sentimentului de iubire, în varianta sa pură şi nobilă, se suprapunea peste creionarea grotescului unor personaje care îşi făceau o vocaţie din dorinţa de a triumfa asupra simplităţii şi firescului. Schema acestui tip de piese – *canovaccio* – este reprezentativă pentru schiţarea unui corpus de antinomii care îl vor ajuta pe spectator să diferenţieze extremele morale şi comportamentale specifice protagoniştilor. De cele mai multe ori, structura unui astfel de text se grefează pe ideea a doi tineri îndrăgostiţi, persecutaţi de doi părinţi care sunt la antipozi, intriga fiind complicată sau, dimpotrivă, simplificată din cauza sau datorită unei perechi de slugi a căror isteţime şi viclenie îşi aduc aportul la deznodământul situaţiei conflictuale. Finalul coincide cu resemnarea bătrânilor, dar este precedat de o serie de răsturnări de situaţie care validează specificul măştii corespunzător fiecărui personaj. Este foarte adevărat că masca nu are un trecut individualizat atunci când apare pe scenă, dar realitatea la care trimite este întotdeauna aceeaşi. Din această cauză, îndrăgostiţii apar şi ei în postura de măşti, chiar dacă feţele nu le sunt acoperite propriu-zis. Masca îşi conservă specificul şi, la sfârşitul spectacolului, este pusă înapoi în cutie, nealterată de jocul căruia i-a servit. În acest caz, nu mai putem aduce în discuţie ideea de *catharsis*, întrucât spectatorul se limitează doar la o atitudine amuzată, gluma – nu amendarea moravurilor – persistând în spaţiul său intelectual după terminarea reprezentaţiei actoriceşti.

Dinamica internă a structurii *Avarului* şi analogiile structurale cu schema *commediei dell'arte*. *Avarul* lui Molière păstrează tiparul şi specificul *commediei dell'arte*, dar le îmbogăţeşte cu o paradigmă semantică care, la sfârşitul experienţei lecturii sau a spectacolului, oferă lectorului sau spectatorului posibilitatea de a se autoanaliza sub spectrul semnificaţiilor apropriate. Piesa ne prezintă două cupluri de tineri îndrăgostiţi (Cléante şi Mariane, Elise şi Valère), slugi intrigante, dar care se dovedesc a lucra în favoarea tinerilor îndrăgostiţi, un părinte care-şi persecută copiii şi încă unul, situat la antipod. Valère conştientizează decrepitudinea societăţii în general şi cea a lui Harpagon, în particular, spunându-i Elisei că a „ajuns la convingerea că, pentru a place semenilor tăi, cea mai nimerită cale este să te împopoţonezi în ochii lor cu propriile lor slăbiciuni, să te potriveşti cu ei în păreri, să le măguleşti cusururile şi să te arăţi încântat de tot ce făptuiesc"[7].[3]Chiar dacă textul îl erijează pe lector în postura de regizor, oferindu-i posibilitatea de a monta piesa după bunul plac al imaginaţiei sale, cititorul nu se poate debarasa de măştile personajelor, întrucât acestea sunt parte constitutivă a caracterului fiinţelor de hârtie, trimiţând la realitatea din spatele scriiturii. Astfel, Harpagon – parcimonia în persoană, nu este altceva decât o reiterare a lui Pantalone,

4 *Ibidem*, p. 242
5 M. Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, ed. Univers, Bucureşti, 1982, p. 73
6 *Ibidem*, p. 59
7 Molière, *Avarul*, în româneşte de Alexandru Kiriţescu, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1969, Editura pentru Literatură Universală, p. 119-120

„negustorul bogat, bătrân şi avar, bolnăvicios, duşman al tinerilor îndrăgostiţi, şi care, în ciuda vârstei, se amoreza şi el de o fetişcană, motiv suficient să apară caraghios, bun de a fi ridiculizat şi înşelat”[8]. Ca şi în *commedia dell'arte*, principalele personaje sunt preluate din comedia clasică, dar trăsăturile lor nu sunt atenuate, îndulcite sau supuse unui oarecare rafinament al texturii morale, ci sunt amplificate şi transpuse, uneori, într-o sferă a grotescului. Harpagon nu stârneşte atât râsul, cât indignarea. Avariţia sa îl face să desconsidere valorile morale, efectele acestei parcimonii cronice răsfrângându-se asupra copiilor săi. Personajul este mereu preocupat ca nu cumva cineva să-şi dea seama de avuţia pe care o posedă, îi impută fiului său strălucirea vestimentară şi este mai mult decât încântat că are posibilitatea de a o mărita pe Elise fără zestre, dar nu acceptă ideea că cea care îi va deveni soţie nu posedă avere.

Bufonul este un element al *commediei dell'arte* care nu apare în piesa lui Molière, dar spiritul burlesc, satiric este evidenţiat prin intermediul extragerii iubirii din sfera sacralităţii şi a laicizării acesteia: „*Burla*, cu toate variantele ei, ironia, spiritul parodic, burlesc, devine semnul laicizării spiritului general ce însufleţeşte pe intelectualii epocii, semnul superiorităţii sigure a omului asupra tuturor manifestărilor vieţii pe care le domină ca un stăpân”[9]. Harpagon se situează la antipodul lectorului pneumatic, acesta din urmă decodificând cu agerime codul comportamental al personajelor care-l înconjoară. Schema *commediei dell'arte* include prezenţa slugilor – personaje adjuvante, numite *zanni*, care au rolul de a-i ajuta pe tinerii îndrăgostiţi să învingă opoziţia părinţilor. *Avarul* propune acest tip de personaj, dar păstrează doar liniile generale ale personajului *commediei buffonesca*, accentul căzând asupra conturării unei societăţi corupte din punct de vedere etic prin intermediul lui Pantalone – Harpagon. [4]

Frosine este tipul peţitoarei care lucrează în favoarea tinerilor amorezaţi, linguşindu-l, în acelaşi timp, şi pe Harpagon, spunându-i că va trăi o sută de ani şi că e pe placul Marianei. Principala trăsătură a Frosinei este viclenia, şiretenia, scopul pe care-l urmăreşte fiind primenirea sa financiară. Extrapolând, am putea-o asocia chiar cu Ligurio din *Mătrăguna* lui Machiavelli, fiind, însă, o variantă mult atenuată a acestuia. Ea este o bună cunoscătoare a resorturilor psihice ale individului, conştientizând faptul că îi poate manevra pe cei din jurul ei prin patimile şi slăbiciunile lor: „Lasă că ştiu eu cum să-i mulg pe oameni şi cunosc taina de a-i face să-mi deschidă inimile, gâdilându-le pornirile nemărturisite şi dibuind locul unde sunt mai simţitori”[10]. Ajungem, deci, la comprehensiunea faptului că există un comic conflict de interese la nivelul acestui caracter, fiind activat raportul dihotomic dintre aparenţă şi esenţă. Şi Valère poartă o mască, dar el face acest lucru în mod voluntar, deghizându-se în slujitor pentru a intra în slujba lui Harpagon şi pentru a fi aproape de Elise. Pentru a câştiga încrederea stăpânului său, Valère aprobă alegerea acestuia de a se însura cu Mariane şi de a o mărita pe cea de care este îndrăgostit cu Anselme, dar încearcă să amâne deznodământul rugând-o pe Elise să se prefacă a fi bolnavă: „Parcă medicul se pricepe la ceva? Născoceşte orice boală pofteşti, că el o să găsească numaidecât că aia e”[11].[5]Molière nu scapă prilejul de a amenda făţărnicia şi incompetenţa medicilor, realizând o critică ascuţită la adresa lor, dar rareori apelează la un comic al gesturilor bufone, întrucât nu urmăreşte realizarea unei simple farse. Râsul este stârnit, în special, de cupluri antinomice de situaţii sau caractere, situând în avanscenă fie un personaj pozitiv, fie unul negativ.

La un nivel mai profund al structurii sale interioare, în pofida avariţiei şi obtuzităţii sale morale, Harpagon oscilează între iluzie şi auto-amăgire, sentimente alimentate şi de atitudinile celor din jurul său, în special a peţitoarei Frosine. La un moment dat, el îi cere jupânului Jacques să îi ilustreze modul în care este perceput de către societate. După ce află că avea reputaţia unui zgârcit notoriu şi că toată lumea râde de el, acest Pantalone nu reuşeşte să se debaraseze de atitudinea lui

8 O. Drimba, *op. cit.*, p. 63
9 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea. Umanismul şi destinul artelor*, Bucureşti, 1975, Editura Univers, p. 185

10 Molière, *op. cit.*, p. 155
11 *Ibidem*, p. 142

atât de dăunătoare, ci o alimentează şi mai mult, îndreptându-şi intenţiile de răzbunare asupra slujitorului său. Cu toate acestea, Jacques îndeplineşte şi el funcţia unui *zanne*, acţionând, în cel de-al patrulea act al piesei, ca un veritabil judecător: când, printr-un vicleşug, Harpagon îi smulge lui Cleante mărturisirea dragostei pe care i-o poartă Marianei, Jacques îi împacă, spunându-le fiecăruia dintre cei doi ceea ce doreau să audă. Dar acestă mască de ocazie pe care o poartă sluga cade foarte repede, întrucât vicleşugul său este descoperit şi rezultatele „judecăţii" sunt spulberate. Dinamica internă a structurii piesei rezidă în construcţia dihotomică a caracterelor, liniile tari care-l construiesc pe Harpagon anihilând, până la un anumit nivel, tuşul fad care creionează imaginea luminoasă, plină de prospeţime a tinerilor îndrăgostiţi.

Critica moravurilor – funcţia râsului. La fel ca în cazul lui Machiavelli, piesa lui Molière îndeamnă la un râs detaşat, grozavul dicton – *Ridendo castigat mores* - capătând sens în cazul în care conştientizăm intenţia trezirii prin râs a virtuţii pentru că, dacă nu este temperată de virtute, gluma poate atinge chiar limita fărădelegii. Comicul alunecă, pe alocuri, spre tragism, căci sub efectul caricaturizant al imaginii lui Harpagon, Molière amendează tarele unei întregi societăţi. Totuşi, paradigma semantică a acestei comedii nu este una circumscrisă sferei pesimismului, deoarece, aşa cum spunea şi George Călinescu, scopul ei nu este râsul fiziologic, ci râsul critic. Se realizează, în acest caz, un soi de cerc hermeneutic, lectorul trecând din sfera esteticului în cea a necesităţii nonestetice de consolidare a înţelegerii, pentru ca apoi să revină la prima dimensiune, şi să o reconsidere din perspectiva înţelegerii dimensiunii scriiturii şi a semnificaţiilor pe care le comportă structura internă a personajelor. Harpagon nu se limitează doar la a-i bănui pe ceilalţi cu privire la gândul de a-i fura averea, ci se învăluie de tragism atunci când nu mai are încredere nici măcar în propria persoană.

Reprezentaţiile *all'improvviso* ale *commediei dell'arte* s-au îndepărtat treptat de funcţia exclusivă de divertisment, maturizându-se odată cu actorul şi cu spectatorul. Sfera realismului este din ce în ce mai prezentă în spectacolele stradale, dându-se din ce în ce mai des dovezi de judecată socială. În comedia sa de moravuri, Molière adoptă modelul *commediei dell'arte* şi satirizează acea pătură orăşenească al cărei principal scop era înavuţirea, patima pentru avere luând locul datoriei morale faţă de familie. Un alt raport antitetic se stabileşte între două pături sociale diferite: burghezia şi clasele de jos reprezentate, în primul rând, de slujitorii celei dintâi. Prin intermediul personajelor numite generic *I Zanne*, teatrul renascentist descoperă clasele de jos şi le înscrie pe două coordonate: oameni simpli, aceştia sunt fie lacomi, caraghioşi şi prostovani, fie sforari, vicleni şi intriganţi. Personajele lui Molière se înscriu în cea de-a doua categorie şi alcătuiesc o structură binară, antinomică cu stăpânii lor. Râsul derivă şi din comprehensiunea unei relative superiorităţi intelectuale a celor inferiori din punct de vedere social. Sunt reprezentative, în acest sens, cuplurile Harpagon – Jacques şi Cléante – La Flèche. Valère ocupă o poziţie oarecum privilegiată în piesă, neputându-l încadra într-un tipar anume: deşi de origine nobilă, se dezice de platitudinea intelectuală care caracteriza o mare parte a clasei căreia îi aparţinea cu adevărat şi împrumută câte ceva din atitudinea vicleană a slugilor.

În loc de concluzii. Resorturile *commediei dell'arte* rezidă în dorinţa de a aduce în prim plan tipologii umane care să fie supuse unui aspru proces de critică a moravurilor, concomitent cu delectarea auditoriului, reuşind să răspundă astfel atât la nevoia de raţionament intelectual, cât şi la cea de simplu divertisment. Principala modalitate de a atinge cele două scopuri era masca, dar, în ciuda exagerării caricaturale a trăsăturilor personajelor, caracterizarea acestora rămânea la un nivel superficial. Îndemânarea scriitoricească a lui Molière înscrie textele comediilor sale pe filonul tipului de reprezentare teatrală amintit, dar elementele specifice farsei sunt amalgamate cu trăsături subsumate domeniului comediei clasice. Râsul amar pe care-l produce scrierea lui răspunde atât gravităţii intenţiei moralizatoare - specifică oamenilor de neam – cât şi laicizării prin burlă şi satiră sau parodie – definitorie pentru orizontul de aşteptări al omului de rând.

BIBLIOGRAPHY

Molière, *Avarul*, în româneşte de Alexandru Kiriţescu, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1969, Editura pentru Literatură Universală

Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini şi până azi*, Bucureşti, 1973, Editura Albatros

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Renaşterea. Umanismul şi destinul artelor*, Bucureşti, 1975, Editura Univers

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, ed. Univers, Bucureşti, 1982

Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, Volumul II, *Evul Mediu, Renaşterea (I)*, Bucureşti, 1966, Editura pentru Literatură Universală

TH E LAND - FUNDAMENTAL VALUE OF THE ROMANIAN PEASANT

Claudia Popa (Puşcaşu)
PhD Student, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Land and family are two old motives specific to the rural novel. In this paper we will focus on the peasant's attitude towards the land as it was perceived in the context of the traditional village, and also in the context of the current village. It is obvious that most of the novels with a rural theme emphasize the inestimable value of the land for the Romanian peasant.
Marriage to a wealthy person is a procedure often used among the peasantry to acquire the so necessary land for overcoming the social condition. The land represented more than enrichment: it meant social status, benefits from the own performed work, in other words, personal achievement.
The acquisition of land, in addition to ensuring a life free from deprivation and need, also leads to the acquisition of respectability, prestige and dignity; it means power, honorability, well-being. The land ensures the economic freedom of the individual and is the engine of his actions. Land ownership reflects the relationships between members of society regarding their position. Land ownership is also the basis of free initiative. Instead, the lack of land leads to obedience.

Keywords: land, Romanian Rural Novel, marriage, capitalism, Romanian peasant, land tax, agriculture, riot.

Cercetarea de față reprezintă o analiză a agriculturii așa cum este prezentată în romanul românesc rural, cu precădere a pământului, ca „principal element al capitalului agricol"[1], în cadrul satului tradițional, dar și al satului contemporan. „Relațiile dintre oameni și pământ depășesc cu mult cadrul analizei economice. O legătură de comuniune mistică unește omul cu pământul"[2].
Pornind de la cercetarea lui Michael H. Parkinson, intitulată *The Rural Novel*, se constată că romanul rural „este un produs al modernității literare, un subgen realist-naturalist, adeseori fățiș anti-rustic, în care satul arhaic/mitic este substituit de cel social, factorii economici și politici devenind vectori existențiali, iar țăranii fiind eliberați de automatisme psihologice și comportamente generate de datini/ cutume, respectiv de clișee perceptive citadine"[3].

Pământul și familia sunt două vechi motive specifice romanului rural. În această lucrare, vom surprinde atitudinea țăranului față de pământ așa cum a fost concepută în romanele lui Liviu Rebreanu ca „obsesie a pământului, teribilă ca fatalitate"[4] și cum evoluează în romanele următoare, odată cu „intrarea țăranilor mai înlesniți în circuitul comerțului de cereale care are nu numai o evidentă importanță economică"[5], dar, categoric, le schimbă acestora atitudinea față de pământ. Este evident că majoritatea romanelor cu tematică rurală subliniază valoarea inestimabilă a pământului pentru țăranul român. „În domeniul agricol este imposibil de a separa fenomenele economice de cele sociale și de a despărți activitatea profesională de cea familială"[6].

Țăranul român este nevoit să muncească până la bătrânețe pentru asigurarea celor necesare traiului, întrucât tot mai mulți tineri se orientează către alte domenii, neagricole, unde se obțin

1 Ion Dona, *Economie rurală,* Editura Economică, București, 2000, p. 20.
2 *Ibidem*, p. 178.
3 Andrei Terian, Daiana Gârdan, Cosmin Borza, David Morariu, Dragoș Varga. „Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă", Revista Transilvania, 10 (2019): 21.
4 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 283.
5 *Ibidem.*
6 Ion Dona, *op. cit.*, p. 19.

veni turi mai mari, datorită apariției unor noi oportunități de angajare. Forța de muncă din mediul rural este concentrată, în special, în sectorul agricol. Gospodăria agricolă familială este formată, de obicei, dintr-un fermier în vârstă, lucrător independent, care are un nivel de educație sub medie, la care se adaugă membrii familiei sale și, într-o măsură foarte mică sau deloc, forță de muncă angajată. Resursele umane nu au posibilitatea sau disponibilitatea de a se autoperfecționa și practică agricultura de subzistență cu profit insignifiant sau pentru autoconsum.

Agricultura contribuie într-o măsură foarte mare la creșterea economică a țării noastre, pentru că a fost și este sectorul dominant. În ciuda acestui fapt, productivitatea muncii este foarte scăzută din cauza rudimentarismului, a lipsei tehnologizării sau a dotării tehnice insuficiente, ceea ce creează o economie de subzistență specifică țărilor slab dezvoltate. Condițiile grele de muncă în sectorul agricol sunt evidențiate în majoritatea romanelor: țăranii „sleiți de muncă" se întorceau de la lucru „răscolind colbul cu pașii lor grei și osteniți"[7]. În *Morometii* încă de la prima pagină este surprinsă întoarcerea familiei de la sapă, în acel început de vară, după o zi de trudă. Paraschiv „întinsese pe prispă o haină veche și se culcase peste ea gemând", Nilă „intrase în casă și după ce se aruncase într-un pat, începuse și el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca și când ar fi fost bolnav", Achim „se furișase în grajdul cailor, se trântise în iesle să nu-l mai găsească nimeni."[8] Cu toate acestea, Moromete le impută copiilor că nu sunt munciți, căci el, când se întorcea de la „deal, adormeam cu dumicatul în gură"[9].

Dezvoltarea economică implică dezvoltarea agricolă, care se află astăzi în strânsă legătură cu sectorul industrial: industrializarea agriculturii pentru a înregistra progres, întrucât industria oferă cele mai moderne metode de producție. Pământul, ca mijloc de producție, nu poate fi multiplicat și este de neînlocuit, ceea ce impune extinderea unei agriculturi bazate pe exploatare intensivă, cu scopul utilizării optime a fondului funciar și a măririi capacității de producție. Pământul poate fi lucrat de exploatantul agricol, care decide să angajeze forță de muncă salariată sau să apeleze la ajutorul familiei sale, dar poate, de asemenea, să îl închirieze/ arendeze.

Doar în agricultură pământul este o condiție *sine qua non*: asigură aprovizionarea populației cu produse agroalimentare pentru consumul intern. Prin urmare, funcția principală a agriculturii este aceea de a asigura alimentația populației, înlesnind acumularea de capital în sectoarele neagricole prin furnizarea de materii prime pentru industriile prelucrătoare: industria alimentară și cea ușoară. În subsidiar, agricultura este furnizoare de forță de muncă, iar prin contribuția la exporturile țării noastre, este o importantă sursă de valută.

Dobândirea pământului, pe lângă asigurarea unui trai ferit de lipsuri și nevoi, se soldează și cu dobândirea respectabilității, a prestigiului și a demnității; înseamnă putere, onorabilitate, bunăstare. Pământul asigură libertatea economică a individului și constituie motorul acțiunilor sale. Deținerea pământului reflectă raporturile dintre membrii societății privind poziția lor în raport cu anumite părți ale avuției sociale și însușirea acestor părți pentru satisfacerea unor nevoi personale. De asemenea, deținerea pământului stă la baza liberei inițiative. În schimb, lipsa lui duce la obediență, fiind „sursa complexului social"[10].

Ion este tipul țăranului atât de atașat de pământul pe care îl muncește, încât nu cedează până nu îl obține, chiar dacă mijloacele utilizate sunt ilegale: trece cu plugul peste hotarul statornicit și fură din terenul lui Simion Lungu, faptă pentru care ajunge să se judece cu păgubitul și face o lună de detenție sau imorale: se căsătorește cu fata lui Vasile Baciu, înșelând iubirea ei și lăsând-o însărcinată tocmai pentru a avea un mijloc de a-l sili pe tatăl avut să îi cedeze pământurile.

Obținerea capitalului necesită resurse și implică timp. Ion nu mai are răbdare, nu mai poate accepta lipsa productivității muncii și a capitalului, deci recurge la metode ignobile. Doar câteva brazde din delnița lui Simion îl face fericit că și-a mărit averea, dar pământurile lui Vasile Baciu îl

7 Liviu Rebreanu, *Ion*, București, Editura Minerva, 1977, p. 63.
8 Marin Preda, *Morometii,* vol. 1, pref. de Eugen Simion, Curtea Veche Publishing, București, 2009, p. 29.
9 *Ibidem*, p. 45.
10 Sultana Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 130.

orbe sc și îi fură mințile și omenia: „Ce înseamnă astfel satul pentru Ion? Înseamnă, în primul rând, pământul – hotarul. Pământul este cel care dă senzația de siguranță, de durabilitate. Datorită lui există casele, vitele, oamenii”[11].

Caracterizat prin mijloace directe de caracterizare, prin intermediul naratorului, aflăm despre Ion că este „mai deștept decât toți flăcăii din Pripas”[12], dar refuză să își continue studiile, deoarece îi era drag să muncească pământul și să meargă cu vacile la păscut: „...toată ființa lui arde de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult... Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. […] De atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă”[13]. Proprietatea reprezintă „un criteriu de apreciere în comunitate. Ion aspiră la condiția de fruntaș, pe care o și merită prin capacitatea de muncă și prin spiritul gospodăresc. Neavând pământ, […] este desconsiderat de «aristocrația» sătească”[14].

Ion simțea o plăcere atât de mare pentru pământul lor încât „îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze”[15]. Familia Herdelea era de partea lui Ion și considera că hărnicia și istețimea lui valorează cât o moșie, de aceea nu putea înțelege îndărătnicia lui Vasile Baciu de a-i da fata de nevastă. Titu Herdelea ajunge la o convingere de nestrămutat: numai țăranii au rădăcini adevărate și sunt în stare să sufere pentru pământ; numai ei știu să se jertfească pentru că „simt că pământul e temelia”[16].

Familia Glanetașu nu fusese săracă de la început: Zenobia adusese prin căsătorie o livadă de douăsprezece care de fân pe care Glanetașu o înstrăinase treptat și mai rămăsese doar cu o fâșie lungă și îngustă, de trei care de fân. Acesta nu îndrăgea munca și nu știa să lucreze corect pământul, în schimb, îi plăcea rachiul și cântatul la fluier. Progresul este condiționat de muncă.

Ion se simțea umilit și din cauza faptului că doar familia sa și țiganii nu aveau porc să taie înainte de Crăciun. Cu toate că familia lui era chemată la tăierea porcilor celor ce aveau, deoarece erau pricepuți la aceste îndeletniciri, iar plata se realiza în natură, ei strângând astfel cărnurile necesare la sărbători totuși, Ion râvnea la ziua când vor tăia și ei porcul lor. Fiind un țăran scăpătat, Ion dorește să redobândească situația socială inițială a părinților săi și conștientizează că „averea modifică întotdeauna comportamentul social, îți dă siguranță”[17]. Dorința de înavuțire sau plăcerea banului sunt înlocuite, la Ion, de obsesia posedării pământului, întrucât el conștientizează că pământul le rezolvă pe toate. Complexul sărăciei îl conduce la fapte inumane, setea de pământ îl aduce în pragul alienării și, în cele din urmă, la dezumanizare.

G. Călinescu consideră că Ion este o brută, un tip dominat nu de inteligență, ci de viclenie. El nu este stăpânit de un ideal, ci de o lăcomie absurdă, obsedat de pământ până la dezumanizare, călcând orice registru al bunului simț și al măsurii. Certurile din cauza pământurilor erau mai dese decât certurile tinerilor la horă, iar Ion „este recunoscut ca autoritate, din pricina temperamentului bătăios”[18].

Toma Bulbuc era cel mai bogat țăran din Pripas, iar fiul său dorea să se căsătorească cu Ana, de aceea a încercat mult timp să o facă să îl iubească. George era preferat de Vasile Baciu, tocmai pentru averea părinților săi, însă refuzul fetei l-a determinat să urmărească din umbră vizitele nocturne ale lui Ion și să renunțe la Ana în momentul în care a înțeles că aceasta l-a înșelat. Doar când Florica a mai fost râvnită de un băiat din sat, s-a hotărât să o curteze și să o ceară în căsătorie. Florica a acceptat cererea nu din iubire, ci pentru că George avea pământ și, astfel, a scăpat de sărăcia în care trăise.

11 Valentina Marin Curticeanu, *Critica și modelul,* Editura Eminescu, București, 1986, p. 106.
12 Liviu Rebreanu, *op. cit.*, 1977, p. 33.
13 *Ibidem*, p. 48.
14 Sultana Craia, *op.cit.*, p. 129.
15 Liviu Rebreanu, *op. cit.*, 1977, p. 46.
16 *Ibidem*, p. 332.
17 Daniel Vighi, *Onoarea și onorariul: eseu monografic*, Cartea Românească, București, 2007, p. 213.
18 Sultana Craia, *op. cit.*, p. 129.

Roman ul *Răscoala* surprinde „chestia țărănească", evidențiată prin întrebarea lui Titu Herdelea căruia Grigore Iuga îi prezentase moșiile boierești: „Dar pământurile oamenilor unde sunt?"[19] Privarea țăranilor de pământ conduce la trama chestiunii țărănești, iar nedreptatea la care sunt supuși țăranii îi determină la acțiuni care mocnesc tacit până în momentul marii dezlănțuiri, când nimic nu îi mai poate stăvili. Este frapant contrastul dintre opulența castelului, a conacului Iuga și a celorlalte conace deținute de proprietarii de pământ sau de arendași și sărăcia ce domină restul satului, adică lumea țăranului român: „satul, mai mare, era copleșit de aceeași sărăcie, cu aceleași căsuțe coperite cu paie, aceleași ogrăzi pline de bălării"[20].

Miron Iuga nu rezonează cu noile idei de a le oferi țăranilor pământ, de aceea respinge opinia lui Titu Herdelea că pământul ar fi în siguranță odată ajuns pe mâinile țăranilor: „Cât timp țăranul va iubi cu atâta patimă pământul, e sigur că nimeni nu i-l va putea smulge..."[21] Ardoarea aceasta a țăranului de a avea pământ este subiect de polemici și conflicte între oameni, chiar între părinți și fiii lor. „Pământul rămâne o resursă esențială fără de care agricultorul nu-și poate exercita meseria; aceasta explică apariția conflictelor ascuțite cauzate de posesia sau deținerea lui pentru că în afara caracterului său specific de fixitate absolută, pământul nu există prin natura sa decât într-o cantitate strict limitată"[22].

Situația țăranilor devine precară, nemulțumirile ating punctul culminant odată cu conștientizarea exploatării forței de muncă în favoarea pricopsirii boierilor, în timp ce ei sunt condamnați la sărăcie și umilințe. Neavând pământ, țăranul cade la învoială cu proprietarul și i se cere să-i dea acestuia jumătate din rodul muncii sale, iar lui îi rămâne să trăiască din ceea ce îi prisosește boierului. Logica lucrurilor devine clară, dacă țăranul ar primi pământ: „muncind cât muncește azi, dar pe pământul lui, omul ar avea un trai de două ori mai bun"[23].

Boierii consideră că pământul le aparține din moși-strămoși, că l-au primit din generație în generație, iar țăranii consideră că pământul este al lor, că din moși-strămoși ei l-au muncit. Așa apar divergențele în ceea ce privește moșia Babaroaga. Țăranii nu acceptă sub nicio formă să cedeze pământul pe care l-au muncit. Miron consideră „că și mai drept ar fi s-o cumpăr eu moșia, că a noastră a fost, trup din trupul pământurilor mele"[24]. Conștienți că nevoia de pământ impune imperios să ia decizii radicale, țăranii acceptă devastarea conacelor boierești, în speranța că aceștia vor fugi, abandonându-și proprietățile și astfel, țăranii ar putea împărți pământul fără întârziere. Calculele lor vor fi în curând modificate, întrucât convin că nu ar reuși să împartă pământurile fără ceartă și bătaie, motiv pentru care propun așteptarea unui inginer, care are capacitatea de a împărți pământurile, așa încât toți să accepte împărțeala. Scopul răzmeriței este de a reașeza în drepturile firești spațiul agrar al neamului nostru.

Răscoala țăranilor din 1907 a determinat producerea unor schimbări agrare fundamentale în spațiul rural românesc, începând din anul 1918, când au fost adoptate legile reformei agrare, care prevedeau exproprierea proprietăților latifundiare mai mari de 100 de ha și împroprietărirea țăranilor fără pământ sau cu pământ puțin, prin vânzare.[25] Aspirația țăranului român era nestrămutată: să fie proprietar al pământului pe care îl muncește, pentru îndeplinirea căreia era gata a se ridica la luptă. „Atunci când țăranul român se ridica la luptă el își apăra deopotrivă pământul și țara, ambele confundându-se cu noțiunea de glie strămoșească"[26].

Împroprietărirea țăranilor nu este o măsură suficientă, ci se impune înzestrarea tehnică a gospodăriei țărănești pentru a facilita modernizarea agriculturii. Experiența agricolă relevă faptul că metodele de

19 Liviu Rebreanu, *Răscoala,* Editura Facla, Timișoara, 1987, p. 64.
20 *Ibidem*, p. 63.
21 *Ibidem*, p. 69.
22 Ion Dona, *op. cit.*, p. 178.
23 Liviu Rebreanu, *op.cit.*, 1987, p. 74.
24 *Ibidem*, p. 108.
25 Ion Dona, *op. cit.*, p. 54.
26 *Ibidem*, p. 84.

producții e efectuate manual au o eficiență scăzută, în vreme ce metodele indirecte de producție, la baza cărora stă capitalul tehnic, sunt mai eficiente.

În subsidiar, este neapărat necesară o pregătire economico-agricolă a țăranului român, o inițiere în economia actuală și în sectorul agricol, pentru că ignoranța pregătirii țăranului în aceste direcții nu are decât efecte negative asupra producției, a calității vieții rurale și a economiei, în definitiv: „Moromete nu prevăzuse niciodată latura comercială a produselor pe care i le oferea pământul, iar existența banilor îi pricinuia o furie neputincioasă”[27]. Însă realitatea este cruntă: „În loc să-i fi dat învățătură și educație cetățenească, a fost menținut cu sila în întuneric. Nu ne-a trebuit țăran cetățean, ci țăran-animal”[28].

„După Biblie, pământul este simbolul continuității, contrar discontinuității și rupturii constituite de moartea individului sau de dislocarea grupurilor și familiilor. De altfel, mitul proprietății private se fondează pe ideea că pământul asigură continuitatea și perenitatea. Pământul capătă deci o valoare simbolică, perturbând logica economică.”[29] Privind din această perspectivă, atât moartea lui Ion, cât și moartea lui Miron Iuga nu înseamnă decât o posesie eternă a pământului râvnit, o desăvârșire a idealului rural: contopirea cu pământul de care nu avea să-i mai despartă nimic.

În romanul *Îngerul a strigat,* în contextul vinderii pământului cu scopul construirii unui aerodrom, părerea țăranului este deslușit enunțată „fără pământ, țăranul e fără mâini și fără picioare”, „Păi dacă vindem și pogoanele alea, zise Căpălău, putem să ne băgăm cu gâtu-n laț”[30]. Viața țăranului român a fost grea dintotdeauna, modalitatea de cultivare practicată era strict tradițională. În timp, acesta a acumulat nemulțumiri adânci.

Este interesant de supus analizei situația celor treisprezece familii strămutate. Scopul acestei acțiuni este restrâns la dorința personală a prințului Șuțu de a construi aerodromul menționat pe pământurile țăranilor. Comportamentul economic și social al țăranilor în fața acestei propuneri este condamnabil, pueril, iresponsabil. Având în vedere faptul că strămutarea din satul dunărean Plătărăști în Dobrogea implică schimbarea totală a vieții, a modului de trai, a condițiilor avute în fața condițiilor oferite, țăranii nu supun atenției valoarea de schimb a pământului, nu încearcă măcar să estimeze valoarea terenurilor agricole la care renunță și a celor în posesia cărora vor intra, nu determină prețul pământului din Plătărăști în comparație cu prețul pământului din Dobrogea. Valoarea de schimb a pământului se determină în momentul schimbului, fiind necesară stabilirea unui anume raport cantitativ și calitativ între terenurile destinate schimbului, în funcție de gradul de fertilitate, amplasarea terenului, randamentul posibil de realizat. „În estimarea valorii terenurilor agricole este necesară atât determinarea valorii de uz, cât și a valorii de schimb”[31]. Țăranii primesc ceea ce li se oferă fără nicio cercetare prealabilă.

Este adevărat, în perioada respectivă transportul se realiza anevoios și dura mult timp o călătorie de cercetare a terenurilor cedate țăranilor, însă motivul acceptării lor este întemeiat pe o himeră, pe dorința lacomă de a poseda în locul unui pogon din Plătărăști, patru pogoane în Agulești, pe zvonuri care hrăneau aspirațiile lor pentru terenuri fertile, pentru o zonă bogată în pește și nu doresc să accepte o realitate care contravine dorinței lor, atunci când anumite avertismente ajung să îi conștientizeze asupra terenurilor din Dobrogea. Prețul pământului nu poate fi stabilit global, ci în funcție de fertilitate, pentru fiecare parcelă în parte.

Fermierul român utilizează metode manuale combinate cu munca animală pentru a lucra suprafețele posedate, care sunt fertilizate natural. Din acest motiv, productivitatea muncii este slabă. Din cauza lipsurilor, sau poate, din zgârcenie, Moromete nu dă cele 24 de oi la cioban, ci îl trimite pe Niculae la pășune cu ele, în ciuda faptului că toți ceilalți săteni optau pentru serviciile oferite de ciobani.

27 Marin Preda, *op. cit.*, p. 76.
28 Liviu Rebreanu, *op. cit.*, 1987, p. 37.
29 Ion Dona, *op. cit.*, p. 178.
30 Fănuș Neagu, *Îngerul a strigat,* Curtea Veche Publishing, București, 2009, p. 32.
31 Ion Dona, *op. cit.*, p. 196.

Copilul este nevoit să înfrunte toanele Bisisicii, să suporte sete și foame, oboseală, dar mai presus de orice, Niculae suferă că este oprit să frecventeze școala.

În *Morometii,* volumul II, țăranul nu mai caută să obțină sau să păstreze pământul pe care îl deține, ci urmărește cu înfocare să obțină sau să păstreze funcția, care îi poate asigura bunăstarea și stabilitatea. Contextul istoric s-a schimbat, zbuciumul istoric transgresează lumea satului românesc prin urmare, și mentalitatea țărănească s-a modificat.

În *Morometii,* „pământul nu mai înseamnă bogăție, avere, putere în fața celorlalți ci înseamnă *libertatea morală a individului* în raporturile lui cu ceilalți, cu propria familie, înseamnă menținerea *unității* acesteia conform unui cod statornicit de timp în lumea satului; […] capacitatea și posibilitatea țăranului de a *contempla* și filozofa în felul său asupra universului său"[32].

Ilie Moromete are pământ, dar nu este bogat, însă este mulțumit cu ceea ce are și doar „fonciirea" îi strică starea de mulțumire. Impozitul funciar, alături de alte taxe și contribuții, reprezintă cheltuieli plătite către stat, instituții locale sau alte instituții publice, deoarece „pământul este purtător de venit (renta funciară) și trebuie supus impozitării, fiind considerat astfel o cheltuială de producție și inclus în rezultatele finale ale exploatației agricole."[33] Pe bună dreptate, Ilie Moromete este nemulțumit de dispozițiile care vin la pachet cu „fonciirea", căci cine nu o poate achita riscă să fie executat silit.[34] Pentru loturile primite la reforma agrară de după război, țăranii au făcut împrumut în bancă; mulți le-au vândut ulterior, iar cei care au rămas fără pământ „au căzut în mizerie"[35].

În România, mecanizarea agriculturii s-a produs târziu și anevoie. Doar țăranii înstăriți își permiteau să apeleze la mecanizare, irigații, să folosească insecticide, îngrășăminte pentru a spori productivitatea pământului. Trecerea de la tracțiunea animală la tractor a redus timpul de lucru și a sporit productivitatea muncii. Astfel, agricultorul obține mai mult timp liber, iar munca fizică este mai puțin grea.

După stabilirea de relații economice cu piețele europene, agricultura s-a dezvoltat în direcția culturilor de cereale în defavoarea creșterii animalelor, dobândind un caracter pronunțat cerealier. Al. Săndulescu afirmă că „în economia rurală din societatea capitalistă, principalul, dacă nu cumva singurul mijloc de ameliorare a condiției sociale, ca și de îmbogățire, îl constituia posesiunea pământului. Acesta era […] valuta forte a țăranului român"[36].

Căsătoria- mijloc economic de înavuțire

Romanul *Ion* ilustrează condiția socială a țăranului lipsit de pământ, umilința acestuia (o umilire care, în cazul lui Ion, impune revanșa) și patima care ajunge să pună stăpânire pe el până la dezumanizare.

Un procedeu utilizat de multe ori în rândul țărănimii pentru dobândirea pământului atât de necesar depășirii condiției sociale este căsătoria cu o persoană înstărită. Când persoana vizată este femeia, lucrurile tind să dobândească un caracter înjositor și umilitor pentru aceasta, în special din cauza lipsei iubirii pe care se întemeiază căsătoria respectivă. „Numai că iubirea este adesea o afacere proastă într-o căsnicie"[37].

Ambițios pentru a intra în rândul oamenilor cu stare, bărbatul face niște compromisuri care nu vor aduce beneficii tinerei familii întemeiate pe interes. Femeia nu înțelege acest interes sau se preface că nu îl înțelege, deoarece dorește și tânjește să fie iubită, dar imediat după căsătorie realizează că menirea ei este de a aduce zestre, de a da naștere la prunci și de a munci pentru

32 Valentina Marin Curticeanu, *op. cit.*, p. 113.
33 Iancu Tiberiu, Hurmuzache Tabita, *Economie agrară*, Ed. a 2-a, rev., Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2013, p. 147.
34 Marin Preda, *op. cit.*, p. 30.
35 *Ibidem*, p. 69.
36 Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu,* București, Editura Minerva, 1976, pp. 12-13.
37 Daniel Vighi, *op. cit.*, p. 53.

gos pod ăria soțului ei. „Ceremonia complicată a nunții consemnează social un târg economic”[38], susținea Paul Georgescu.

Ion, personajul eponim al romanului lui Liviu Rebreanu, își fixează cu îndărătnicie planul de a obține pământ, căsătoria fiind mijlocul optim. O singură preocupare îl macină: iubea o fată la care ar fi trebuit să renunțe, deoarece „Florica era mai săracă decât dânsul, iar Ana avea locuri, și case, și vite multe...”[39] Pe deasupra, era disprețuit de tatăl fetei pentru sărăcia în care trăia, motiv pentru care se și împotrivea a-l accepta de ginere, numindu-l „fleandură”, „sărăntoc”, „hoț”, „tâlhar”, „de-alde calici țanțoși”. Mustrarea preotului Belciug îl rușinează și îl face să se întrebe de ce ceilalți îl consideră ticălos doar din cauza dorinței sale de a intra în rândul oamenilor și a refuzului său de a se lăsa călcat în picioare. Momentele de observație psihologică sunt surprinse de către autorul romanului obiectiv: „Va să zică va trebui să fie veșnic slugă pe la alții, să muncească pentru a îmbogăți pe alții? […] Mâine-poimâine îl vor copleși poate copiii. Cu ce-i va hrăni și mai cu seamă ce le va lăsa după moarte?”[40]

Fermecat de frumusețea Floricăi, Ion îi făgăduiește că o va lua de nevastă și începe să muncească de parcă ar fi vrut să se îmbogățească imediat, „să scape de orice grije, și mai ales de orice râvnă. Se înfuria că rodul muncii lui de-abia se vedea. După o roboteală de o vară întreagă pe la alții, rămânând chiar în urmă cu pământurile lui, s-a ales cu vreo sută de zloți”[41]. Astfel a înțeles că iubirea nu ține loc de bogăție, că în acest ritm nu va ajunge nicăieri și toate gândurile i se îndreptau deodată la Ana ca la singura salvare din sărăcie și din suferința cauzată de aceasta. În definitiv, toată zestrea Floricăi era un purcel și câteva „bulendre vechi”[42].

Ion dorește să obțină atât bunăstare materială, cât și împăcare sufletească. Nu vrea să renunțe nici la iubirea Floricăi, nici la pământurile Anei. Ajunge să proiecteze pierderea uneia dintre cele două în raport dramatic-conflictual. Doar prin munca proprie se simte ca un damnat într-o stagnare imuabilă în sărăcia moștenită: niciodată capabil să câștige onoarea dorită, permanent ducând o viață fără mari posibilități materiale.

O nouă filosofie îl determină să acționeze conform planului inițial: „dragostea nu ajunge în viață... Dragostea e numai adaosul”[43]. Ion trăiește într-o societate care îl condamnă la supunere, la mizerie. Căsătoria cu Ana este singura soluție pentru a obține pământ și a-și depăși condiția, este o necesitate economică. Și nu pregetă să intre în conflict cu oamenii din sat, cu preotul, să dezvolte competiții interpersonale cu alți tineri, să ia în mod necinstit din hotarul vecinului și, în cele din urmă, să se căsătorească cu o fată pe care nu o iubea și fără încuviințarea părinților pentru a obține pământul mult râvnit. O căsnicie înfăptuită fără permisiunea părinților este lipsită de binecuvântarea divină, iar Ion mergea la biserică până în momentul mustrării sale publice din fața Sfântului Altar, însă dorința lui depășește învățăturile creștine primite și orice cod de moralitate.

Pământul reprezenta pentru Ion mai mult decât înavuțirea: însemna demnitate, situație socială, folos din munca prestată, altfel spus, realizare personală. Cu toate aceste convingeri, odată intrat în posesia pământului își dă seama că acesta nu îl împlinește deplin și nu are niciun folos de el atâta timp cât persoana iubită îi este interzisă.

La rândul său, Glanetașu, tatăl lui Ion, băiat sărac și leneș, dar frumos, se căsătorise cu Zenobia, singură la părinți, provenind dintr-o familie de oameni înstăriți. Părinții fetei nu au fost de acord cu căsătoria celor doi, însă Zenobia s-a măritat cu Glanetașu fără voia lor. Aceștia au înzestrat-o cu patru table de porumb și două de fâneață, casa din capătul satului și grădina ce o împrejmuia, o pereche de boi, două vaci, găini și cinci rațe. Dar după nuntă, Glanetașu nu și-a

38 Paul Georgescu, *Prefață* la Liviu Rebreanu, *Ion,* București, Editura pentru literatură, colecția „Biblioteca pentru toți”, 1967, p. V-XI.
39 Liviu Rebreanu, *op. cit.*, 1977, p. 19.
40 *Ibidem*, p. 73.
41 *Ibidem*, p. 84.
42 *Ibidem*.
43 *Ibidem*.

schimbat obiceiurile și au ajuns repede îndatorați. Moartea părinților Zenobiei le-a adus zece capete de vite, cinci locuri și casa cea nouă pe care au vândut-o imediat pentru a plăti din datorii. Glanetașu nu s-a apucat de treabă nici acum, ci s-a dedat băuturii și a ajuns curând sărac din nou. Abia când s-a făcut Ion mare, a încetat Glanetașu să mai înstrăineze pământul primit și au reușit să plătească datoriile pe care le aveau la „Someșana" din Armadia. Fiind harnic, Ion muncea cele trei locuri pe care le mai aveau: fâneața și două porumbiști.

Evident, nici Vasile Baciu nu s-a sustras procedurii rurale deja consacrate de a dobândi pământ în urma căsătoriei cu o persoană înstărită, din aceeași necesitate de a-și depăși condiția socială. Fără îndoială, pământul reprezenta singura soluție economică izbăvitoare pentru țăranul sărac și umilit. De la părinți nu a obținut niciun ajutor, nicio susținere materială: „s-a însurat cu o fată bogată și urâtă, dar a iubit-o ca ochii din cap, căci ea îi întruchipa pământurile, casa, vitele, toată averea care-l ridicase deasupra nevoilor. Bogăția îi deschisese mai mare dragostea de muncă"[44]. Dar viața s-a dovedit cruntă: primii trei copii pe care i-au avut au murit, a urmat Ana și apoi încă trei copii care nu au trăit, cel din urmă, băiatul mult dorit de Vasile, provocând și moartea mamei. De atunci a început a-și îneca amarul în rachiu și cheltuia pe băutură tot ce agonisea. La moșie ținea la fel de mult și ar fi dorit să nu o înstrăineze până va muri, de aceea căuta să își mărite fiica cu un om înstărit din sat, care ar fi fost dispus să aștepte zestrea fetei până la moartea lui. Pe Ion îl ura, deoarece știa că îi râvnea averea.

Nenorocirea lui Vasile Baciu se produce odată cu moartea Anei și a copilului ei. Dacă până în acel moment era motivat de faptul că averea sa o lasă copilului său, acum legea îl nedreptățește, deoarece „copilul moștenește pe tată și tata moștenește pe copil"[45], prin urmare, pământul și întreaga avere rămâne a Glanetașului, în ciuda faptului că acestea aparținuseră lui Baciu, el nemaiputând intra în posesia lor. Dreptatea fiind undeva la mijloc, preotul Belciug propune ca în cazul în care Ion nu ar mai avea moștenitori să treacă averea în stăpânirea bisericii, ceea ce avea să se și întâmple.

Interesul pentru zestre și avuție nu este ignorat nici de familiile intelectualității. Astfel, familia învățătorului Herdelea o îndeamnă pe fiica lor, Laura, să se căsătorească cu teologul George Pintea, întrucât băiatul nu are pretenții la zestrea fetei, chiar dacă părinții lui sunt nemulțumiți de sărăcia în care consideră că se coboară fiul lor. Explicându-i băiatului că fata nu are zestre, George o acceptă în numele iubirii ce i-o poartă. Laura se opune inițial căsătoriei, deoarece era îndrăgostită de Aurel și nu îi plăcea că George era mai scund decât ea. Acceptă mariajul doar după ce realizează că Aurel nu se opune și nu încearcă să intervină pentru a o cere în căsătorie. Pe deasupra, este conștientă că indiferent de frumusețea și istețimea fetelor, nimeni nu le va lua de nevastă fără zestre „în vremurile acestea materialiste"[46].

Birică, „flăcău sărac", este îndrăgit de fete „doar când cânta, mai mult nu ținea la el niciuna fiindcă era flăcău cu mulți frați și nu-i venea decât un pogon de pământ"[47]. Farmecul, istețimea și abilitățile muzicale ale tânărului sunt neînsemnate în fața unei decizii fundamentale precum căsătoria. Motiv pentru care, în locul lui, este preferat Stan Coteligi, catalogat de fetele lui Moromete drept urât și șchiop, „după ce e șchiop, mai e și *făcut!*"[48], care „are atâta avere și parcă e milog"[49]. Disprețul față de țăranii săraci este fățiș și necruțător. Aidoma lui Vasile Baciu în circumstanțe similare, Tudor Bălosu îl întreabă pe Birică: „Ce cauți *tu* la fata mea?"[50] și-l amenință că, dacă mai încearcă să o caute pe Polina, asmute câinii pe el. Așadar, dreptul de a iubi sau de a

44 *Ibidem*, p. 52.
45 *Ibidem*, p. 399.
46 *Ibidem*, p. 78.
47 Marin Preda, *op. cit*., p. 48.
48 *Ibidem*, p. 37.
49 *Ibidem*, p. 38.
50 *Ibidem*, p. 49.

curt a o fată bogată îi este interzis unui flăcău sărac. Este un act ce contravine, în primul rând, dorinței părinților ei.

În corolar, fiecare țăran dorește zestre în vite și pământ, o căsătorie dezinteresată fiind o abatere de la normele de întemeiere ale familiei rurale. Problema căsătoriei este concepută ca o problemă strict economică.

BIBLIOGRAPHY

Craia, Sultana, *Orizontul rustic în literatura română*, Editura Eminescu, București, 1985.
Dona, Ion, *Economie rurală*, Editura Economică, București 2000.
Georgescu, Paul, *Prefață* la Liviu Rebreanu, *Ion*, Editura pentru literatură, colecția „Biblioteca pentru toți", București,1967.
Iancu, Tiberiu, Hurmuzache, Tabita, *Economie agrară*, Ed. a 2-a, rev., Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, Sibiu, 2013.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
Marin Curticeanu, Valentina, *Critica și modelul*, Editura Eminescu, București,1986.
Neagu, Fănuș, *Îngerul a strigat*, Curtea Veche Publishing, București, 2009.
Preda, Marin, *Morometii*, vol. 1, pref. de Eugen Simion, Curtea Veche Publishing, București, 2009.
Rebreanu, Liviu, *Ion*, Editura Minerva, București, 1977.
Rebreanu, Liviu, *Răscoala,* Editura Facla, Timișoara, 1987.
Săndulescu, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu,* Editura Minerva, București, 1976.
Terian, Andrei, Gârdan, Daiana, Borza, Cosmin, Morariu, David, Varga, Dragoș. „Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă", Revista Transilvania, 10 (2019).
Vighi, Daniel, *Onoarea și onorariul: eseu monografic*, Cartea Românească, București, 2007.

PA

MPHLET – A SHORT HISTORY

Bianca-Andreea Csala
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The etymology of the pamphlet, its origin and historical roots are ancient and have their origins in folklore. The word pamphlet, from the moment of entering the use of dictionaries, of writers takes two more concrete forms: one, is the one that is recognized by all, general, which is based on a random lexical deformation, and the second, which uses hyperetymology imposed after the word has received through its use, function and structure a semantic independence from the other related forms.
In Northrop Frye's opinion, the form that cuts between satire and irony is invective, the one that legitimizes the pamphlet in the area of language violence, being also the most synthetic, form of verbal aggression. The invective uses language in a derogatory discourse, which aims at "the symbolic destruction of the adversary, to kill him with words." The invective, regardless of the means it uses, imposes two major conditions, one related to the receiver (there is a passion for verbal aggression as strong in the receiver), and the second aesthetic value of the insult, its transformation into "the art of saying nice " or " the art of beautifully spoil ", according to Nicolae Balotă.
The pamphlet uses caricature to destroy the coat of arms image. The portrait is made by convening all forms of manifestation of human physiology by analogies and equivalences, by accumulation and amplification.

Keywords: pamphlet ethics, invective, caricature portrait, irony, parody

Etimologia pamfletului, originea și rădăcinile sale istorice sunt antice, străvechi și își au pornirea din folclor. Cuvântul pamflet, din clipa intrării în uzul dicționarelor, al scriitorilor încheagă două forme mai concrete: una, este cea care este recunoscută de toți, generală, care are la bază o întâmplătoare deformare lexicală, și cea de-a doua, care recurge la hiperetimologie impusă după ce cuvântul a primit prin uzul său, funcția și structura o independență semantică de celelalte forme înrudite.
Prima ipostază care este preluată și de dicționarele de specialitate românești, îi atribuie etimologiei termenului de pamflet un împrumut al numelui propriu, un nume care apare în titlul unei comedii latine din secolul al XII-lea, *Pamphilus* sau *Amore/ Pamphile* sau despre dragoste. Acest nume devenise expresia unui personaj ridiculizat, care a dat naștere unui nume comun.
Cea de-a doua ipostază exploatează de fapt o hiperetimologie greacă și pornește de la elementele cuvântului compus, ale căror înțelesuri răspund funcțiilor și scopului pamfletului, ca o formă a satirei în sarcasm. *Pamphlectos* este cuvântul grecesc folosit de către Sofocle și Atena, care este format din două părți: *pán*= totul și *phlégŏ*= a arde, iar semnificația cuvântului format, fiind astfel pamflet, "*cel care arde totul*" prin cuvintele, lăudăroșeniile și insultele adresate.
Pornirea fiecărui om de a se lăuda cu ce are mai bun şi cum că el este cel mai bun dintre semeni. De aici, „istoria" competiţiei „celor lumeşti" fundamentată pe ludic.[1]
Viața cotidiană este intoxicată prin emisiuni de la televizor, uneori în plină stradă, cu fel și fel de situații jenante, conflictuale, evident negative plecând pur și simplu de la niște imagini denigrante, un limbaj ce depășește bunul-simț, un limbaj agresiv care a devenit din ce în ce mai folosit prin intermediul mass-mediei, limbaj camuflat sub denumirea de pamflet. Pamfletul a cucerit câțiva

1 Alăturarea jocului de orice act creativ prin excelenţă este referinţa volumului semnat de Johan Huizonga: „Homo ludens ", „o carte despre joc", despre „evocarea unei experienţe colective şi a unei cunoaşteri subînţelese" şi dimensiunea ludică.

verit abili intelectuali care, în loc să ofere modele de polemică civilizată, s-au coborât la un nivel insultător intelectual, al unor războaie de exterminare care fac ravagii în media şi alte site-uri. Răspândirea pamfletului nu trebuie să ne lase nepăsători. Presa care şi-a cam abandonat standardele jurnalistice şi a devenit un fel de preş aşezat în faţa celor „mari", din când în când, ar fi bine să refacă lectura presei româneşti pentru a-i urma latura pozitivă (de îndreptare spre cultură).

Pentru a accentua diferenţele dintre polemică şi pamflet, criticul literar Nicolae Manolescu remarcă posibilitatea absenţei la noi a tradiţiei şi a cultului pentru dezbaterile de idei care-s înlocuite cu discuţii polemice cu accente pamfletare. Eugen Lovinescu afirma de asemenea că deosebirea dintre polemică şi pamflet constă atitudinea obiectivă a polemicii faţă de subiectivismul pamfletului. Polemica se fundamentează pe idei, pe când pamfletul se clădeşte pe cuvinte.

Sintagma „element ludic al culturii"[2] semnifică de fapt acel ceva, care la origine era joc, iar mai târziu s-a prefăcut în cultură: de la un joc „de-a cultura" se va ajunge la adevărata cultură.

Referitor la pamflet: considerăm că este un discurs construit pe ludic, având funcţie etică de îndreptare a viciilor din societate. Încă nu s-a ajuns la consens în ce priveşte originea termenului de pamflet, fapt care a pus şi pune probleme etimologiştilor. Abordarea etimologică a cuvântului pamflet, din momentul intrării lui în uzul dicţionarelor şi al scriitorilor, conturează două ipoteze:

a. cea care are la bază o întâmplătoare deformare lexicală;

b. cea care apelează la hiperetimologie.

Prima ipoteză preluată şi din dicţionarele de specialitate (*Dicţionarul de termeni literari 1976, Dicţionarul limbii române al Academiei 1972)* acordă etimologia termenului unui împrumut falsificat al numelui propriu din engleză sau franceză.Până la anul 1850 se poate vorbi de o fluctuaţie în uzul termenilor care circumscriu pamfletul. Primul autor care recurge la cuvântul pamflet este Nicolae Bălcescu, într-o scrisoare adresată lui C. A. Rosetti, la 6 noiembrie 1851. Primul scriitor care face analiza la obiect, dezvoltând câmpul semantic al termenului şi care recunoaşte valoarea literară a formei, este Alecu Russo (Pamphilet), nume care apare în titlul unei comedii latine din secolul XII. Pamphilet seu Amore/ „Pamphile sau despre dragoste"[3].

În anul 1852 pamfletul este deja în uzul scriitorilor. Abia la 1871, termenul are o recunoaştere oficială şi este dezvoltat cu explicaţii etimologice şi cu ilustrări gramatical-lexicale în dicţionarul Academiei, editat de A. T. Laurian. Eminescu foloseşte termenul la 1870, Caragiale la 1897. La 1906, ziarul „Protestarea" are chiar o rubrică „*Pamflete*" susţinută de G. Rosetti, la care va colabora şi I. L. Caragiale cu un pamflet antidinastic.

Definiţia riguroasă a termenului descrie pamfletul ca o specie literară satirică, în versuri sau în proză, menită să blameze persoane, idei, opere, întâmplări reprobabile, într-un mod direct şi, deseori, violent; procedeele caracteristice pamfletului sunt imprecaţia, hiperbola, ironia, caricatura etc., prin intermediul cărora se urmăreşte ridiculizarea, suprimarea prin discurs a „obiectivului" ales.

O clasificare a ţintei şarjei pamfletare sunt personalităţile scriitoriceşti, politice, universitare şi culturale ale epocii; instituţiile statului şi arta guvernării defectuoase; arta literaturii, arta pamfletului; femeia jurnalistă sau literată, meseria literaturii şi a literatorului, jurnalismul, presa, revistele şi conceptele literare. Tudor Arghezi este un polemist fără egal, iar ca director şi creator al *Biletelor de papagal*, cu un format inedit, liliputan, acesta a promovat literatura de calitate şi a deschis căile mai tinerilor „condeieri", precum: Eugen Ionescu, M. Blecher, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Emil Botta, Saşa Pană, Urmuz ş.a.

Criteriile de tipologizare a pamfletului acceptate în critica de receptare a textelor pamfletare sunt:

a. *Criteriul tematic*: cel mai des utilizat de critica literară din nevoia de aranjare a textelor. Astfel, există pamflete de tip: politic, social, religios, cultural.

---

2 Cf Johan Huizinga, <<*Homo ludens*>>. *Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*", traducere de H.R.Radian, Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

3 Cornel Munteanu, *Pamfletul ca discurs literar*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1999, pp. 5-7.

b. *Criteriul ideologic*: cu o polarizare accentuată a ideologiei pe care o răspândește pamfletul ori este mesajul ideologic al pamfletarului. Aici, sunt pamflete de stânga vs de dreapta, antidinastice, antimonarhice, antimonahale, pamflete antisemite, reformante sau protestante.
c. *Crieteriul obiectual:* cu o distribuție în funcție de obiectul pamfletizat. Sunt pamflete generale și pamflete individuale cu argumente *ad-personam*.
d. *Criteriul structural:* are la bază relațiile textuale dintre diferite tipuri de texte. Sunt recunoscute pamflete alegorice, parodice, retorice, parabolice, pamflet-eseu, pamflet-scrisoare.
e. *Criteriul enunțiativ*: operează distincția dintre pamfletul oral (cu varianta pamflet polemic) și pamflet scris (cu varianta pamflet publicistic).

Agresivitatea limbajului pamfletar a ajutat în autonomia formei în sine, în emergența tonului pamfletar (limbaj şi stil), în celelalte forme literare (roman, eseu, jurnal, epistolă, memorii) care-şi atribuie o formă de literaritate de la pamflet (roman pamfletar, eseu pamfletar, reportaj pamfletar).[4] S-a scris cu deplin temei, despre limbajul pamfletar al lui Tudor Arghezi despre motivaţia şi finalitatea violenţei verbale. Întreaga activitate pamfletară a lui Arghezi se desfăşoară pe un fundal ideologico-literar favorabil producţiei pamfletare. Ideologii de dreapta, curente extremiste (antisemitismul, naţionalismul, fascismul), revoluţii literare (avangardismul, suprarealismul) au antrenat în plan european o serie de pamfletari de marcă, cum ar fi: Henri Béraud, Leon Daudet, L.-Ferdinand Celine, iar din grupul suprarealist: Louis Aragon şi André Breton.

Marc Angenot afirma că „pamfletul ar fi polemica în mod particular violentă, explozivă”[5], iar acest lucru arată o depășire asumată a cadrului polemic și a calităților expresiilor într-un univers în care agresivitatea condeiului primește niște valențe simbolice, devenind în afirmațiile lui Nicolae Balotă „*act ritualic de magie neagră*”.

În opinia lui Northrop Frye[6], forma care tranşează între satiră şi ironie este **invectiva,** cea care legitimează pamfletarul în zona violenţei de limbaj, fiind şi cea mai sintetică, formă de agresiune verbală. Invectiva se foloseşte de limbaj într-un discurs depreciativ, care are drept finalitate „distrugerea simbolică a adversarului, a-l ucide cu cuvinte“. Invectiva indiferent de mijloacele la care apelează, impune două condiţii majore, una legată de receptor (există o pasiune a agresiunii verbale la fel de puternică şi în receptor), iar a doua valoare estetică a injuriei, transformarea ei în „arta de a spune frumos“ sau „arta de a spurca frumos“, după Nicolae Balotă.
Pamfletul recurge la caricatură pentru a distruge imaginea-blazon. Portretul realizându-se prin convocarea tuturor formelor de manifestare ale fiziologiei umane.
Acolo unde ironia traduce satira, a dus la o reducere a pamfletului, la operă de pasiune şi luptă agresivă. Tonul este cel care defineşte pamfletul, fiind un ton evident al pasiunii, al urii şi indignării. Tonalitatea ironică în pamflet, care traduce indignarea şi agresivitatea verbală împărţind cu satira acel invariant al atacului, a condus la o serie de determinanţi atributivi ale ironiei de tipul: ironie feroce, ironie crudă, ironie dispreţuitoare, ironie sângeroasă, ironie atroce, ironie ucigătoare.
Henri Morier în legătură cu raportul satiră şi ironie invocă aceeaşi paradigmă psihologică: „sentimentul de ură, amestec de dispreţ şi dorinţa de a răni cu scopul de a se răzbuna”, care face ca ironia să se înscrie în satiră.
Parodia fiind „o imitație grosieră care nu restituie decât anumite aparențe”[7]. Pamfletul se organizează în funcție de un referent (persoană, text, eveniment), care este numit obiect pamfletizat. Analogia extensivă a parodiei funcționând pentru ansamblul întreg al pamfletului, ca o imitare în grade distincte a obiectului. Printr-un fenomen de imitare, șarjare, ajungându-se la pamfletul satiric,

4 Cornel Munteanu, op. cit. p. 178
5 Marc Angenot, *La parole pamphletaire. Les typologies des discours moderns*, Editura Payot, Paris, 1982, p.21, apud Nicolae Balotă, op.cit..
6 Cf Northrop Frye, *Anatomia criticii*, traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, Editura Univers, București, 1972.
7 Cornel Munteanu, *Pamfletul ca discurs literar*, Editura Minerva, București, 1999, p.241.

iar prin transformare, aluzie și ambiguizare, la cel ironic și prin analogie, echivalențe și asemănare ca formă expresă a parodiei, la pamfletul parodic.
Satira, ironia și parodia au conotații comic-umoristice**,** fiind înscrise în cercul mai larg al rizibilului.

BIBLIOGRAPHY

1. Baltag, Nicolae, *Polemos*, Editura Cartea Românească, 1978.
2. Călin, Vera, *Metamorfozele măștilor comice*, Editura pentru Literatură, București, 1979.
3. Felecan, Daiana, *Aspecte ale polifoniei lingvistice*, Editura Tritonic, Craiova, 2010.
4. Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, Editura Univers, București, 1972.
5. Hogea, Vlad, *Antologia pamfletului românesc* (2 volume), Editura Samizdat, București, 2005.
6. Huizinga, Johan, *Homo ludens*. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii, traducere de H.R. Radian, Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București, 1998.
7. Munteanu, Cornel, *Pamfletul ca discurs literar,* Editura Minerva, București, 1999.
8. Muthu, Mircea, *Balcansimul literar românesc* - vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
9. Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
10.Todorov, Tzvetan, „Categoriile narațiunii literare" în I*ntroducere în teoria literaturii*: antologie de texte, referenți șt. A. Tănăsecu și N. Rață, București, EUB, 1997.

AN

DRE MAUROIS : UN VERITABLE BIOGRAPHE

Camelia-Sorina Dogaru
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: André Maurois paid attention to biography that she had never known in France. This genre had been quite despised before. André Maurois knew more than anyone else at the birth of the biographical genre in France and his name is associated with a certain way of writing biographies.With André Maurois, we are fortunate to be in the presence not only of the practitioner but also of the theoretician of biography. In Aspects of Biography, a collection of lectures delivered at Cambridge University in 1928, he reflected on the nature of the genre of biography and the condition of the biographer. Maurois devoted an entire chapter to "Biography as a Means of Expression" and he confessed: "As far as I'm concerned… I know that my life has been the source and the first cause of much of my work." And now we ask ourselves : Can we speak of an autobiographical dimension in Maurois's biographies? How did he use his life to report on the life of another writer or artist whose experiences and feelings could only be different? Finally, another question we ask ourselves. The temptation to "romanticize" the hero, to recompose the life of man by imposing on him a prior unity from the outside is extremely strong, especially when it comes to a writer who has also written novels. We can say that this is a big problem with this difficult company that is the biography. Was Maurois able to resist this temptation?

Keywords: André Maurois, condition of the biographer, biographical texts, real works of art, biography studies

André Maurois - né le 26 juillet 1885, mort le 9 octobre 1967 - a été l'auteur français du XX-ème siècle qui a publié le plus d'oeuvres consacrées entièrement à la vie du Nouveau Monde. Avec, à son actif, neuf séjours aux États-Unis, ainsi que dix-huit livres à sujet américain, romans, carnets de voyage, ouvrages d'histoire et de biographie, de même que d'innombrables préfaces, articles et conférences sur les États-Unis, il a demeuré l'homme de lettres qui a peut-être le mieux su expliquer l'Amérique aux Français, et aussi la France aux Américains.[1]

André Maurois a manifesté un grand intérêt pour les livres et les bibliothèques. Nous trouvons sur la couverture du mensuel publié par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, "Le Courrier de l'Unesco", paru en mai 1961, ce titre : "André Maurois parle des livres et des bibliothèques". Le biographe parle du rôle des bibliothèques publiques dans le monde de cette période-là. Dans son article, il nous assure que le seul moyen de devenir un homme "cultivé" est la lecture. Il explique que rien ne peut la remplacer, ni un cours parlé, ni une image projetée, ni un film…Le seul moyen de dépasser notre vie et comprendre celle des autres est la lecture. Pour André Maurois, l'enseignement ne peut être complet si la bibliothèque ne devient l'auxiliaire d'une école : "Je dirais volontiers que l'enseignement n'est qu'une clef qui ouvre les portes des bibliothèques"[2] Aussi, une bibliothèque doit être bien composée, active et dynamique, pour éveiller des vocations et enrichir la vie personnelle des lecteurs. Le biographe considère que les activités culturelles et éducatives diverses dans le cadre du programme de la bibliothèque publique moderne doivent être indispensables. Il ne voit pas la lecture comme un luxe et il parle aussi de la nécessité des bibliothèques dans les communes rurales. Et enfin, il envisage un "coin des enfants", bibliothèques pour les adultes… le rôle du bibliothécaire étant aussi important

1 Kornel Huvos, *André Maurois et les États-Unis : relativisme, conformisme, sympathie*, http://www.jstor.org/stable/385439, p. 825.
2 Le Courrier de l'Unesco, mai 1961, "André Maurois parle des livres et des bibliothèques", pp. 6-7.

parce qu' "Il est le dépositaire de la culture humaine, l'intermédiaire entre les produits, accumulés par les siècles, de cette culture et les hommes qui aujourd'hui vivent et travaillent"[3].

Dans un article "The French Review", paru en mai 1944, publié par "American Association of Teachers of French", André Maurois a dédié un article à François Mauriac. Son article ressemble à une "mini-biographie". En seulement 20 pages, le biographe peint un vrai portrait au grand prosateur français. Il commence par "Enfance et jeunesse", il parle des ancêtres, des lectures de Mauriac, ses départs, ses études, il lui dresse un portrait, il parle de ses romans et essaie de les interpréter. Son style est similaire comme dans ses biographies : nous trouvons beaucoup d'interrogations, de philosophies, de pensées, de questions et réponses, d'interjections.[4]

Nous ne devons pas oublier le vif intérêt d'André Maurois pour les États-Unis. Les livres de Maurois forment une collection indispensable de documents sur la société américaine. L'image d'une nation peut être plus nettement dessinée quand elle est vue par un observateur étranger. Journaux, mémoires, notes prises au jour le jour sont remplis des États-Unis. Les livres de Maurois, journaux et chroniques, ayant spécialement trait à la vie américaine ne nous apportent pas seulement une vision documentaire de l'Amérique, ils constituent également un auto-portrait de leur auteur. Il a eu beaucoup de séjours aux États-Unis, ainsi qu'il a écrit plusieurs livres à sujet américain (*Mémoires*, New York, 1942; *En Amérique*, Paris, 1933; *Portrait d'un ami qui s'appelait moi*, Paris, 1959; *Journal. États-Unis 1946*, Paris, 1946; *Histoire des États-Unis*, Paris, 1947), romans, carnets de voyage, ouvrages d'histoire et de biographie, d'innombrables préfaces, articles et conférences sur les États-Unis. Pendant sa prise de contact avec les États-Unis, au retour des séjours, il a fait des bilans positifs de ses voyages. Maurois s'est très bien adapté et intégré au milieu américain. En plus de ses fonctions académiques, il faut noter ses innombrables conférences dans les collèges et universités américains. D'autres ouvrages intéressants qui sont nés après des séjours aux États-Unis : *Contacts* (1928), *L'Amérique inattendue* (1931), *Chantiers américains* (1933), *En Amérique* (1933), *La Machine à lire les pensées* (1937), *États-Unis 39. Journal d'un voyage en Amérique* (1939). Pendant la guerre, aussi il a publié de nombreux ouvrages dont plusieurs à sujet américain : *Histoire des États-Unis* (1947), *Eisenhower* (1945), *Franklin, la vie d'un optimiste* (1945), *Études américaines* (1945), *Washington* (1946), *Journal. États-Unis 1946* (1946), *États-Unis 1948* (1948), *Conseils à un jeune Français partant pour l'Amérique* (1947), *Histoire du peuple américain* (États-Unis, 1955-1956), *Histoire parallèle des U.S.A. et de l'U.R.S.S.*, 1917-1960 (écrite en collaboration avec Aragon). Cependant, la longue liste peut continuer avec beaucoup d'articles consacrés à l'Amérique dans la presse, de même que de nombreux textes de conférences et de préfaces. Maurois a une très bonne attitude vis-à-vis de l'Amérique, en énumérant plusieurs qualités américaines : l'optimisme, la gentillesse, la bienveillance, la sympathie, l'absence de méchanceté…. Il a essayé de peindre l'Amérique et la femme américaine, mais aussi d'établir une parallèle entre les États-Unis et l'Europe, les américains et les européens.

L'Amérique occupe une place fort mince dans l'oeuvre romanesque de Maurois. Pourtant dans *Terre promise*, nous assistons aux aventures de Bertrand Schmitt (alter ego littéraire de Maurois), qui se trouve en exil à New York pendant les années de guerre, comme l'auteur lui-même. Les *Roses de septembre*, son dernier roman, se passe dans le Nouveau Monde, mais en Amérique du Sud, et le personnage principal qui est membre de l'Académie française ressemble très bien à l'auteur. Cependant, on trouve des aperçus de la vie américaine dans certains des contes tels que Thanatos Palace Hôtel, dans *La Machine à lire les pensées*, dans *Love in Exil*…Mais, la place des Américains dans ses romans est très réduite. On trouve dans la plupart de sa production romanesque et ses biographies plutôt des portraits anglais : Shelley, Byron, Disraëli, Edouard VII,

3 Le Courrier de l'Unesco, mai 1961, "André Maurois parle des livres et des bibliothèques", p. 8.
4 *cf.* André Maurois, François Mauriac, The French Review, vol. 17, numéro 6 (mai, 1944), pp. 320-339, publié par American Association of Teachers of French.

Ceci l Rhodes, Alexander Fleming, etc. Même dans la biographie d'Adrienne de La Fayette, épouse du Général, conseiller militaire de George Washington, il s'agit beaucoup plus des tribulations de la famille La Fayette en France que de la partie américaine.

L'intérêt de Maurois pour les États-Unis se manifeste donc dans ses nombreuses chroniques et dans ses livres d'histoire (ex. : l'*Histoire des États-Unis*, 1943, en deux volumes, Éditions de la Maison Française). Beaucoup d'écrivains comme Alain (pour qui Maurois a toujours manifesté une admiration totale) ou Michel Droit (rédacteur du Figaro Littéraire, également une autorité en ce qui concerne Maurois) considèrent ce livre comme occupant une place à part dans son oeuvre historique.[5]

Dans l'article *André Maurois (1885-1967), Fortunes and Misfortunes of a Moderate*, Lionel Gossman parle de *La biographie de Disraeli*, de son plaisir de la relire. Il considère cette narration étant pleine d'élégance, de clarté et un esprit d'écriture très impressionnant. L'auteur nous assure qu'un contrôle des études de Disraëli publiées au cours des vingt à trente dernières années a toutefois révélé que cette biographie autrefois largement lue et admirée de l'homme d'État britannique figure désormais très rarement dans les bibliographies de ces ouvrages plus récents ou parmi les livres proposés pour une lecture ultérieure.

Au cours de la première moitié du XX-ème siècle, André Maurois était considéré comme l'un des principaux écrivains de France. Il jouissait d'une réputation mondiale et ses livres ont été traduits dans de nombreuses langues - allemand, suédois, danois, espagnol, portugais, italien, roumain, tchèque, polonais, russe, finlandais, turc, hébreu et japonais, ainsi qu'en anglais. En Grande-Bretagne, aux États-Unis et en Allemagne, en particulier, il était considéré comme le fondateur, avec Lytton Strachey en Angleterre, Emil Ludwig en Allemagne et Stefan Zweig en Autriche, de ce qu'on appelait la nouvelle biographie. Il était régulièrement invité aux décades annuelles d'août à l'Abbaye de Pontigny, où, dans l'entre-deux-guerres, le philosophe Paul Desjardins réunissait une élite littéraire et intellectuelle européenne - Raymond Aron, Charles du Bos, André Gide, Bernard Groethusyen, Paul Langevin, André Malraux, François Mauriac, Jean-Paul Sartre, Paul Valéry, Roger Fry, Edmund Gosse, Lytton Strachey, H. G. Wells, Edith Wharton, Hendrik de Man, Ernst-Robert Curtius, et Heinrich Mann, parmi beaucoup d'autres de calibre similaire - pour trois sessions de discussion informelle, chacune d'une durée de dix jours, et chacune consacrée à un sujet préétabli dans la littérature, la philosophie et la politique. Au début des années 30, il était président de la Fédération Internationale des Unions Intellectuelles. Maurois a également fait partie du jury de plusieurs prix littéraires, comme le Prix Albert 1er, où ses collègues juges étaient Claudel, Colette, Duhamel, Giraudoux, Mauriac et Valéry. Maurois appréciait l'amitié personnelle ainsi que l'estime des personnalités littéraires françaises les plus distinguées de l'époque : son professeur au Lycée de Rouen et son mentor et ami de longue date Émile Chartier (dit "Alain"), Jean Cocteau, Charles Du Bos, Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, André Gide, Jean Giraudoux, Edmond Jaloux, François Mauriac, Jules Romains, Antoine de Saint-Exupéry, Paul Valéry.

En cherchant à définir, dans *Aspects de la biographie* (1928), les règles de ce genre, Maurois en vient à discuter la possibilité de connaître l'homme et son univers. Or, estime-t-il, cela est impossible : "Nous ne connaîtrons jamais la vérité des choses. Le monde des apparences est le seul qui nous sera jamais connu. Les ombres de la caverne sont les seules réalités".[6]

Dans plusieurs essais de *Mes songes que voici* (1933), Maurois revient très en détail sur cette conception de la connaissance, dont il énonce cette fois-ci le principe fondamental en ces

5 *cf*. Jack Kolbert, *André Maurois et l'Amérique*, The French Review, Vol. 49, No. 6, Bicentennial Issue : Historical and Literary. Relations between France and the United States (May, 1976), pp. 1055-1061, publié par American Association of Teachers of French, p. 1056.

6 André Maurois, *Aspects de la biographie*, Paris, Ed. Grasset, 1928, p. 61.

term
es :
"Que la vérité soit relative, c'est une vérité absolue"[7] . Le relativisme ainsi conçu s'applique, à ses yeux, à tous les domaines de la vie.

Des romans que Maurois nous a offerts, il est possible que la postérité retienne *Climats*, de même que quelques contes et nouvelles qui seront reproduits dans des anthologies. Mais, ce qui est certain, c'est qu'on se souviendra surtout de Maurois comme de celui qui a élevé la biographie à la hauteur d'un genre littéraire digne d'étude et d'attention. Ses lecteurs auront également le désir de consulter ses livres d'histoire, et ses ouvrages de circonstance où ils trouveront maints détails sur les soixante premières années du vingtième siècle. Ces chroniques où sont évoqués les événements significatifs de son temps, sont écrites d'une plume fine et lucide, dont le style élégant est dans la grande tradition de Voltaire et d'Anatole France.[8]

Dans son ouvrage consacré à André Maurois, Jacques Suffel, de la Bibliothèque Nationale, définit excellemment la place que ce biographe tient dans l'histoire du genre : "M. André Maurois est véritablement le rénovateur d'un genre qu'avant lui Sainte-Beuve et Taine avaient porté à un haut degré de perfection"[9]. Dans son compte rendu sur le *Balzac* de Maurois, le critique Pierre de Boisdeffre a raison d'appeler cet écrivain "le prince des biographes"[10].

Peu de biographes ont été capables de satisfaire aux nombreuses exigences de leur art si polyvalent. De cette minorité, André Maurois est le maître. Après une vie entière de recherches et de travail acharnés, il a créé un genre majeur dans l'histoire de la littérature du XX-ème siècle. "Il a fait de la biographie un grand genre de la littérature"[11], a proclamé Jean Dutourd.

L'ensemble des vies écrites par Maurois est remarquable par le fait qu'un biographe unique s'est révélé capable de rendre justice à tant de types divers d'hommes et de femmes.[12]

Lorsqu'il s'agit de la biographie, il ne se trouve de critiques pour dénier à André Maurois le titre de plus grand biographe de son temps. Le magazine allemand *Das Schönste* le désigne comme "Der Meister des Biographischen Romans"[13], en Amérique le Chicago Sunday Tribune Magazine le qualifie de "meilleur biographe en France, des hommes comme des femmes"[14] Cyril Connolly du London Times écrit aussi dans sa critique de *La Vie de Sir Alexander Fleming* : "M. André Maurois est le plus grand biographe vivant. À la fois objectif, subtil, véridique, méticuleux, il est, en outre, doué du flair nécessaire au biographe authentique"[15]. Michel Droit a affirmé aussi : "L'oeuvre biographique restera. Ce que les gens sauront sur Disraëli, Proust, Dumas, ils l'auront appris chez André Maurois"[16]. Dans son compte-rendu sur le Balzac de Maurois, le critique Pierre de Boisdeferre appelle cet écrivain : "le prince des biographes"[17]. Jean Dutourd a proclamé : "Il a fait de la biographie un grand genre de la littérature"[18]. Dans son ouvrage consacré à André Maurois, Jacques Suffel, de la Bibliothèque Nationale, définit d'une manière excellente la place que ce biographe a dans l'histoire du genre : "M. André Maurois est véritablement le rénovateur d'un genre qu'avant lui Sainte-Beuve et Taille avaient porté à un haut degré de perfection"[19]. André Billy a dit : "La faculté de travail est prodigieuse. Sans doute est-il de tous les écrivains d'aujourd'hui le

7André Maurois, *Mes songes que voici*, Paris, Ed. Grasset, 1933, p. 21.
8 Jacques Kolbert, *André Maurois et l'Amérique*, http://www.jstor.org/stable/389311,p. 1055.
9 Jacques Suffel, *André Maurois*, Paris, Ed. Flammarion, 1963, p. 93.
10 Pierre De Boisdeffre, *"Balzac et Maurois"*, Les Nouvelles Littéraires, 8 Avril 1965, No. 1962.
11 Jean Dutourd, *Entretien avec l'auteur*, Ed. Gallimard, le 28 Janvier 1964.
12 Jacques Kolbert, *André Maurois à la recherche d'un genre : la biographie*, http://www.jstor.org/stable/384550, pp. 671-683.
13 *Idem.*
14 *Idem.*
15 *Idem.*
16 *Idem.*
17 *Idem.*
18 *Idem.*
19 Jacques Suffel, *André Maurois*, Paris, Flammarion, 1963, p. 93.

plus féconde, sans que la hâte et la fatigue se fassent jamais sentir dans ce qu'il écrit"[20]. Après une vie entière de recherches et de travail acharnés, André Maurois a créé un genre majeur dans l'histoire de la littérature du XXème siècle et il est devenu le maître de la biographie. Son sujet une fois choisi, Maurois y consacre tout son temps et toutes ses forces.

Sa femme, Madame Simone André-Maurois, a été une collectionneuse passionnée de lettres inédites, écrites par quelques-unes des grandes figures de l'histoire littéraire française : Proust, Balzac, Sand, Dumas fils, Hugo et tant d'autres. La préparation d'une grande biographie absorbait donc non seulement Maurois tout entier, mais sa femme aussi. Elle a secondé son mari dans ses recherches historiques, lui a servi aussi de secrétaire en dactylographiant les versions successives de tous ses manuscrits et en constituant les index et les bibliographies. Les notes liminaires des ses biographies rendent hommage au rôle considérable joué par Mme Maurois. Dans *Les Trois Dumas* et dans *Adrienne*, Maurois parle d'elle comme "d'un autre moi-même".

La recherche d'une documentation authentique a été toujours une préoccupation dominante chez Maurois. Celui-ci a consulté des rapports de police, des registres de l'état civil, des dossiers ministériels, des télégrammes, des correspondances, des agendas, des mémoires, des souvenirs, des griffonnages, des esquisses, des manuscrits, des discours inédits. Dans *Olympio,* il parle des factures de produits laitiers livrés à Mme Adèle Hugo par la Laiterie Suisse. Dans *Les Trois Dumas*, il étudie l'hypothèque du château de Dumas père à Pont-Marly. Dans *Adrienne,* il donne la liste exacte des dépenses faites pour remeubler et restaurer le château de La Grange.

On peut croire qu'un trop grand nombre de documents peut représenter un danger car un historien peut être anéanti par la profusion des faits, mais Maurois a su très bien comment s'écarter de ce péril. Il a conservé seulement l'essentiel et a rejeté le superflu.

Ariel ou la vie de Shelley (1923) a représenté le début du biographe. *Disraëli* (1927) est une oeuvre biographique très célèbre et très lue. Elle a une documentation plus rigoureuse, chaque paragraphe contenant des sources solides. Dans ses *Mémoires*, André Maurois a avoué : "Jamais je n'avais écrit un livre avec plus de plaisir"[21]. Dans *Edouard VII et son temps,* il ne raconte pas seulement la vie d'un roi important, mais aussi l'Europe de 1900 (l'histoire d'un moment déterminant dans les affaires européennes). Ce livre est comme un trait d'union entre deux genres qui ont eu beaucoup d'importance dans sa carrière littéraire : l'histoire et la biographie. Quand il raconte la vie de Dumas père, il tient compte des changements politiques dans la France post-napoléonienne. Quant à *Tourguéniev*, une longue partie historique de cette vie est consacrée au climat politique et social de la Russie des Tzars. Composée de deux volumes qui comptent plus de 500 pages, Byron (1930), est en quelque sorte sursaturée de documentation : sources, citations, faits et dates. La lecture est bien plus laborieuse. La *Vie de Lyautey*, cette oeuvre de valeur, a d'abondantes citations tirées de rapports ministérielles, des télégrammes, des ordres du jour. *Voltaire*, publié en 1932, contient des chapitres stimulants aux dimensions réduites et la documentation a l'importance qui convient. Le premier portrait de sa galerie d'écrivains romantiques français, *René ou la vie de Chateaubriand*, a été publié en 1938, après des années de recherche et de composition. *Proust* (1949), sa première biographie d'après-guerre, prouve son perfectionnement. André Maurois vient avec des innovations. On voit, pour la première fois, les notes figures au bas des pages. Cette biographie reste unique en son genre dans la collection de Maurois. Il y a dans cette biographie, une partie centrale et capitale de trois chapitres dans lesquels le roman domine totalement la vie de Proust. Il étudie les thèmes, les caractéristiques, l'expression poétique, les parentés dans le temps et dans l'espace, les diversités d'amour, et le sens de l'humour chez Proust. La biographie d'une des figures les plus fascinantes de la littérature française, *Lélia ou la vie de George Sand*, a été publié en 1952. L'apparition, en 1954, de la biographie d'un

20 *apud* Jack Kolbert, *André Maurois à la recherche d'un genre : la biographie*, The French Review, Vol. 39, No. 5 (Apr., 1966), pp. 671-683, publié par American Association of Teachers of French, p. 672 (André Billy, "Les livres", Le Figaro, 7 Avril 1954, No. 2979).
21 André Maurois, *Mémoires*, Vol. 2, p. 41.

pers onn age très olympien, *Olympio ou la Vie de Victor Hugo* a montré un fort volume de plus de six cent pages, avec une documentation très impressionnante, un livre copieux avec douze cent personnages pour le moins, un grand nombre d'analyses approfondies des oeuvres de Hugo. Dans *Les Trois Dumas* (1957), biographie aussi riche en érudition que les autres grandes biographies, ce qui nous semble très intéressant, c'est le nouveau procédé heureux par lequel l'auteur entraîne grand-père, père et fils dans un même courant harmonieux et démontre, d'une manière convaincante, comment les qualités et les défauts sont transmis d'une génération à l'autre. La dernière biographie de Maurois est sa *Vie de Balzac*, parue en 1965, ouvrage d'érudition solide, chargée d'au moins 2000 notes préparées, de quatre appendices, de matériaux inédits, d'un index de vingt pages qui cite à peu près mille personnages dont les noms figurent dans le texte. Dans la préface du *Prométhée ou la Vie de Balzac*, le biographe nous laisse un commentaire précieux d'où on peut tirer la conclusion que Maurois a toujours rêvé d'écrire une biographie de Balzac : "Mon âge ne me permettra plus désormais ni les vastes projets, ni les recherches infinies. Cette biographie sera la dernière que j'écrirai. Il me plaît que Balzac en soit le héros". On peut considérer cette biographie comme la culmination d'une carrière.

Le corpus de notre recherche comprend d'abord toutes les biographies des écrivains français écrites par André Maurois, des biographies amples et à l'aide desquelles nous pouvons connaître le style biographique de cet écrivain, mais aussi beaucoup plus, car il s'agit de grands écrivains de la littérature française, comme : Voltaire, Proust, Balzac, Hugo, Chateaubriand.

Disraeli (1927) est son oeuvre biographique la plus célèbre et la plus lue. Sa documentation rigoureuse, représente un progrès sur Ariel. Chaque paragraphe est solidement étayé de sources telles que les écrits épars de Disraeli lui-même et quelques soixante-quinze ouvrages se rapportant à l'homme d'état anglais. Avec une subtilité remarquable, les citations se fondent au texte du biographe pour former un tout indissoluble. S'identifiant de plus près à Disraeli qu'à aucun autre de ses héros, Maurois fit cet aveu : "Jamais je n'avais écrit un livre avec plus de plaisir."[22] Beaucoup de Français estiment que Disraeli est sa création la plus remarquable. Bien plus que l'histoire d'un personnage, Disraeli est la peinture de toute une époque.

Plus tard, dans *Edouard VII et son temps*, il ne se bornera pas à raconter la vie d'un roi : son livre deviendra "le carrefour où l'on doit se placer pour comprendre l'Europe de 1900."[23]

D'autres biographies, concernant des écrivains, vont s'intégrer dans le cadre éternellement mouvant de l'histoire. Car l'auteur de trois histoires considérables (*Angleterre, États-Unis* et *France*) s'est toujours senti attiré vers des personnages entraînés dans le courant historique de leur temps : Byron, Voltaire, Chateaubriand, George Sand, Hugo. En racontant la vie de Dumas père, il tient compte des changements politiques dans la France post-napoléonienne.

Après des années de recherche et de composition, il publia en 1938 le premier portrait de sa galerie d'écrivains romantiques français, *René ou la vie de Chateaubriand*. André Maurois paraît avoir atteint dans cette oeuvre une formule définitive. Ecrire une vie de Chateaubriand constituait une véritable gageure.

Le corpus comprendra une biographie qui nous aidera à définir, analyser plus facilement le style de Maurois, en comparant la biographie de Marcel Proust écrite par Jean-Yves Tadié.

De même, la partie du corpus qui nous aidera à mieux comprendre le style d'André Maurois sera composé de tous les livres écrits par celui-ci, à partir de ses essais jusqu'aux romans comme *Climats*, *L'instinct du bonheur*, *Bernard Quesnay*, etc.

*

Donc, notre corpus sera composé en premier lieu de quelques biographies des écrivains français écrites par André Maurois : *René ou la vie de Chateaubriand* (1938), *Lélia ou la vie de*

22 André Maurois, *Mémoires*, Paris, Ed. Flammarion, 1948, Vol. 2, p. 41.
23 Michel Droit, *André Maurois*, Paris, Éditions universitaires, 1953, p. 81.

George Sand (1952), *Olympio, ou la vie de Victor Hugo* (1954), *Les Trois Dumas* (1957), *Prométhée, ou la vie de Balzac* (1965). Deuxièmement, pour une étude comparatiste, nous avons choisi comme corpus des biographies écrites par d'autres auteurs : Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Biographie* (1996), Henri Troyat, *Balzac* (1994), *Alexandre Dumas. Le cinquième mousquetaire* (2005), Claude Mauriac, *Proust par lui-meme* (1957), Céleste Albaret, *Monsieur Proust* (1973), Martha Bibescu, *La bal cu Marcel Proust* (1928). Troisièmement, une autre partie du corpus qui nous aidera à mieux comprendre le style d'André Maurois sera composé de quelques romans écrits par celui-ci : *Les silences du colonel Bramble* (1918), *La hausse et la baisse* (1922), *Le discours du docteur O'Grady* (1922), *Bernard Quesnay* (1926), *Meipe ou la Délivrance* (1926), *Climats* (1928), *Voyage au pays des Articoles* (1928), *Le pays des trente-six mille volontés* (1928), *Ni ange ni bête* (1929), *Le cercle de famille* (1932), *L'instinct du bonheur* (1934), *La machine à lire les pensées* (1937), *Des mondes impossibles* (1947), *Nouveau discours du docteur O'Grady* (1947), *Femmes de Paris* (1954), *Les roses de septembre* (1956), *Terre promise* (1956), *Toujours l'inattendu arrive* (1956). Nous croyons qu'une comparaison de l'autobiographie de George Sand avec la biographie *Lélia ou la vie de George Sand a vie de Mme de La Fayette*, peut nous aider à trouver le style de Maurois.

Nous croyons que l'analyse de ces ouvrages nous aidera beaucoup à analyser le style du biographe André Maurois, mais aussi à trouver d'autres situations qui méritent d'être analysées et mises en évidence.

BIBLIOGRAPHY

André Maurois, *Aspects de la biographie*, Paris, Ed. Grasset, 1928.
André Maurois, *Mémoires*, Paris, Ed. Flammarion, 1948, Vol. 2.
André Maurois, *Mes songes que voici*, Paris, Ed. Grasset, 1933.
Jacques Kolbert, *André Maurois et l'Amérique*, http://www.jstor.org/stable/389311.
Jacques Kolbert, *André Maurois à la recherche d'un genre : la biographie*, http://www.jstor.org/stable/384550.
Jacques Suffel, *André Maurois*, Paris, Ed. Flammarion, 1963.
Jean Dutourd, *Entretien avec l'auteur*, Ed. Gallimard, le 28 Janvier 1964.
Kornel Huvos, *André Maurois et les États-Unis : relativisme, conformisme, sympathie*, http://www.jstor.org/stable/385439.
Michel Droit, *André Maurois*, Paris, Éditions universitaires, 1953.
Pierre De Boisdeffre, *"Balzac et Maurois"*, Les Nouvelles Littéraires, 8 Avril 1965, No. 1962.

PA

RATEXTUAL ELEMENTS IN THE NOVEL PODUL DE GHEAȚĂ, BY DUMITRU RADU POPESCU

Ana-Maria Nicolescu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The paratextual elements are not only related to the structure of the literary work. They are more than that. They help to configure the message sent, being addressed directly to the reader. Their role in guiding him in understanding the text is strongly emphasized when they come to interpret the literary work itself. Through this paper we aim to highlight the role of the paratextual elements in the novel Podul de gheață by Dumitru Radu Popescu. In our approach, we will use the ideas stated by Genette and Kristeva in their theoretical works.

Keywords: paratext, novel, symbol, message.

Aspecte teoretice

Utilizată pentru prima dată de Gérard Genette în lucrarea omonimă *Introducere în paratext,* apărută în 1979, noțiunea de paratextualitate face parte din categoria complexă a arhitextualității, alături de: intertextualitate (prezența unui text în alt text, prin citare, parodie, aluzie), metatextualitate (relaționarea a două texte prin comenatriu, fără citare sau numire directă) și hipertextualitate (texte care își au originea în alte texte, prin transformare sau imitație).

În 1982, în *Palimpsestes*[1], cercetătorul va ajunge să definească și să delimiteze paratextualitatea, așa cum o cunoaștem astăzi. Astfel, ea reprezintă reunirea accesorii care însoțesc un text, precum; titlul, subtitlul, prefața, ilustrațiile, notele marginale. Genette vorbește și despre diferitele forme ale paratextului, în funcție de specificații spațiale (unde este amplasat paratextul), specificații temporale (data de apariție a elementului de paratextualitate față de textul pe care îl însoțește), substanțialitatea lui (forma sub care se prezintă: scris sau vizual), componenta pragmatică (instanța de comunicare) și componenta funcțională (de ce să creezi un element de paratextualitate).

Potrivit Juliei Kristeva[2], textul literar în sine este un element de intertextualitate, care poate fi însoțit de oricare dintre celelalte elemente de arhitextualitate stabilite de Genette. Ea relaționează acest concept cu funcția comunicativă și informațională pe care o îndeplinește, în general, un text. Astfel, elementele de paratextualitate introduc lectorul în universul ficțional care îi va fi prezentat, anticipând totodată și tema operei pe care o reprezintă. Teoria actelor de vorbire și paratextualitatea devin strâns legate și corelate, atunci când autorul are în vedere nu doar construirea unui mesaj bine articulat, ci și a unor elemente conexe lui: prefață, postfață etc.

În cazul analizei noastre, atenția se va opri asupra prefației și postfației romanului, elemente de paratextualitate privite din perspectiva teoretică a celor doi specialiști mai sus amintiți.

II. *În loc de prefață. Chiron* – eseu filozofic cu funcție anticipativă

Romanul *Viața și opera lui Tiron B. Podul de gheață* se deschide printr-o aparentă prefață, redactată chiar de Dumitru Radu Popescu, după cum putem observa din dedicația oferită părinților săi, Maria și Traian Popescu. Este intitulată sugestiv *Chiron,* personaj al mitologiei antice eline. Încercând să răspundă la întrebarea dacă el a fost sau nu primul filozof pe care omenirea l-a avut,

1 Cf. Genette, Gérard, Palimpsestes, Seuil, Paris, 1982.
2 Cf. Kristeva, Julia, Pentru o teorie a textului, Editura Univers, București, 1980.

autorul ne prezintă, în manieră detaliată, biografia acestui Chiron. Centaur născut din uniunea lui Cronos cu una dintre nimfe, cu învățături deprinse de la zeii Apollo și Artemis, cunoscător de filozofie și medicină, este cunoscut mai ales pentru calitățile sale intelectuale, avându-i ca discipoli pe: Ulise, Nestor, Castor, Pollux, Achile, Acteon, Deomade și Asclepius. Cel mai important aspect al biografiei sale îl constituie nemurirea, de aici și interesul pe care romanierul îl acordă lui Chiron.

Deși nemuritor, cu soarta asemănătoare zeilor, ajunge să cunoască sfârșitul tragic al omului de rând, grație sistemului filozofic propriu căruia i se supunea. Astfel, aflăm că centaurul anticipează întrebarea lui Hamlet, *A fi sau a nu fi?*, el alegând să nu mai fie. În fond, această întrebare constituie premisa de la care D.R. Popescu pleacă în această prefață, dar și în paginile romanului, un roman al destinului și al fragilității omului în fața vieții și a deciziilor pe care trebuie să le ia. Rănit de Heracles în timpul unei bătălii și neputând suporta durerea fizică, Chiron îi cere lui Zeus să-i ia nemurirea. Act în aparență suicidal, centaurul dă dovadă de curaj, oferind un exemplu personal pentru ce înseamnă posibilitatea de a alege și de a schimba cursul destinului.

Autorul prefaței își continuă argumentarea, făcând și alte referiri culturale și filozofice, printre care amintim basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, *Epopees lui Ghilgameș,* scrierile lui Hesiod. Toate acestea converg într-un punct comun, acela al condiției umane și al cunoașterii vieții, morții și nemuririi, în mod neîntrerupt, de-a lungul istoriei. Dacă este să avem în vedere cuvintele lui Hesiod, incluse în aceste pagini, soarta se definește prin pedeapsă, vrajbă, foame, uitare, durere, crime, nelegiuiri, ceartă, incorectitudine, elemente ce pot conduce la construirea unui răspuns negativ întrebării *A fi sau a nu fi?.* Thanatosul pare să prevaleze chiar și nemuririi, după cum ne demonstrează însuși Chiron, percepută ca o altă formă de pedeapsă.

Lui Chrion, căutătorul de moarte, i se opune Tezeu, căutătorul nemuririi, cel ce dorește răpunerea Minotaurului în Labirint. Atitudinea înțeleaptă a lui Chiron se găsește în antiteză cu eroismul lui Tezeu, întrucât, fără ajutorul Ariadnei, acțiunea sa nu ar fi avut finalitatea dorită. Sensul vieții și analiza lui de către muritori sau nemuritori nu sunt prezente doar în mitologia greacă, ci și în literatura cultă a diferitelor secole. Personajele lui Albert Camus, Dostoievski, eul liric eminescian se interoghează pe sine și interoghează destinul despre viață și moarte, despre eros și prietenie, despre fragilitatea în fața thanatosului.

Centaurului Chiron i se aseamănă Kirilov, protagonist al romanului dostoievskian *Demonii,* prin recurgerea la suicid. Acest gest tragic devine sinonim cu libertatea absolută a unui inginer-constructor de 27 de ani, care nutrește dorința de a se substitui lui Dumnezeu. Unul o face în mod direct, curmându-și singur viața, celălalt, în mod indirect, rugând divinitatea săi-o curme: *chiar dacă centaurul nu încearcă să nege ceea ce inginerul consideră că este o minciună, chiar dacă unul cere să poată muri și altul se sinucide, ei amândoi undeva aleg același răspuns: a nu fi* (p. 14)

O soartă cuprinsă între cele două amintite anterior este cea a lui Thales din Milet. Cel dintâi dintre cei șapte înțelepți ai antichității, cel care a plasat principiul acvatic la baza existenței și a universului, făcând din el un simbol al veșniciei, Thales a vorbit, mai ales, despre nemurirea sufletului. Spre deosebire de Thales, adept al egalității dintre viață și moarte, Kirilov opina că doar viața există, moartea, nu. De aceea și alege să se sinucidă, ca să arate că moartea este o invenție.

Această expunere filozofică a ideii de destin și de alegere între viață și moarte, între a fi și a nu fi este puternic argumentată de D.R Popescu, atât prin trimiterile culturale pe care le face, cât și prin detaliile pe care ni le oferă despre statutul și viața *personajelor* la care se raportează. La întrebarea adresată de Hamlet, *A fi sau a nu fi?,* va încerca să răspundă și Tiron B., falsul autor al romanului *Podul de gheață,* căruia Popescu ajunge să-i împrumute mare parte dintre viziunea sa asupra destinului, de cele mai multe ori implacabil, căruia muritorii sau nemuritorii trebuie să i se supună. Și cum ar fi putut să-și construiască mai bine argumentele decât prin interrelaționarea centaurului Chiron cu personaje literare a căror psihologie și trăire interioară sunt atât de puternic construite, încât alegerea de a trăi sau a muri nu lasă cititorului niciun dubiu: *A fi e un verb pe care Chiron l-a pus în circulație: și n-a fost filosof sau personaj mai acătării care să nu-i încerce brăcinarele.* (p. 17)

III.

***În loc de postfață. Părerile lui Tiron B. despre* Mioriţa *și despre... coșulețul de nuiele al călugărului franciscan Lorenzo* – o altă tragedie a existenței**

Postfața romanului *Podul de gheață*[3] continuă direcția începută de prefața *Chiron,* accentul căzând tot pe dimensiunea tragică a existenței umane. Prima parte vorbește despre asemănările care se pot stabili între destinul regelui Oedip și ciobanul din balada populară *Mioriţa.* La o primă vedere, statutul lor social îi deosebește. Cel dintâi este conducătorul unui popor, pe când protagonistul baladei noastre conduce doar o turmă de oi, diferența de putere fiind evidentă. Însă, între ei, există cea mai puternică dintre asemănări: tragedia existenței căreia nu au putut sau nu au dorit să i se sustragă. Conștientizarea acestei tragedii se produce atât în cazul lui Oedip, cât și în cel al ciobănașului. Reacția nu este, însă, aceeași. Dacă Oedip suferă la aflarea nenorocirii, se consumă, ciobănașul acceptă impasibil soarta care i-a fost scrisă și o privește cu seninătate, făcându-și chiar și testamentul.

După o prezentare detaliată a toposului din Mioriţa și a simbolisticii mioarei care îl atenționează pe ciobănaș despre moartea iminentă care îl așteaptă, putem observa cum figura animalieră din balada românească își găsește corespondentul tot în mitologia greacă, prin persoana Casandrei, a Phytiei și a lui Tiresias, care anunță, pe lângă ruinarea casei lui Agamemnon, și tragismul existenței, în sens general. Resorturile interioare care îndeamnă la crimă sunt diferite, dar, totodată, aceleași de-a lungul istoriei. Vorbim fie de beneficii materiale, cum este cazul ciobănașului nostru, fie de setea de putere, cum întâlnim în mitul lui Isis și al lui Osiris, la Oedip, la Cain și Abel, fie în numele dragostei, cum este cazul dramei shakespiriene *Hamlet,* unde Claudius devine ucigașul propriului frate.

La Shakespeare, tema literară a morții prin ucidere dezvăluie resorturi sufletești dintre cele mai complexe. Toate personajele sale sunt implicate, direct sau indirect, în aceste cazuri de crimă, purtând în ele o vină tragică. Claudius este cel care săvârșește actul de curmare a vieții. Polonius ascunde crima. Regina Gertruda s-a rupt definitiv de trecut, trăind într-un prezent al plăcerilor carnale. Hamlet se distruge sufletește și își distruge propria iubire, din dorința de a afla adevărul despre moartea tatălui său. Destinul se dovedește a fi unul nefast pentru toate aceste personaje.

Această primă parte a postfației se încheie prin revenirea la paralela regele Oedip – ciobănașul din Mioriţa. Oedip încearcă să schimbe cursul propriului destin. Ciobănașul se resemnează, conștientizând că nu există cale de întoarcere și nici abilitatea de a produce vreo schimbare. În fond, ciobănașul adoptă atitudinea corectă și realistă. A doua parte, intitulată *Plânsul oilor* face referiri culturalo-literare tot la balada populară *Mioriţa* și ne povestește despre cum ciobănașul cere mioarei să ascundă adevărul morții sale iminente de celelalte oi din turmă, care trebuie să afle că el s-a însurat. Moartea este văzută astfel ca o nuntă, rit de trecere la o altă stare, diferită de cea anterioară, însă nu o nuntă oarecare, ci una de proporții cosmice. Așadar, ajungem la concluzia că viața și moartea sunt îngemânate, singurii care nu realizează acest aspect fiind criminalii ciobănașului, baciul vrâncean și baciul moldovean.

Marele mers și strălucirea clipei, a treia secțiune a prezentei prefațe, vorbește despre ieșirea din tiparele deja stabilite și de a reface ordinea rațională a lucrurilor. Viața reală, destinul, nu se supun niciunei reguli matematice sau gândiri abstracte. Nu pot fi cuantificate și nici rezolvate pe baza unor precepte definite apriori. Ciobănașul din *Mioriţa* nu se înadrează în tiparele existente și el este conștient de acest aspect. Nu numai moartea sa este de dimensiuni cosmice, ci însăși existența este proiectată la scară celestă. Mioara care îi vorbește este echivalentă naturii întregi, ca o comuniune indestructubilă, pe care moartea va ajunge să o întărească. Ciobănașul nostru, spre deosebire de ungurean și vrâncean, perosnaje ce trăiesc în spațiul concret al universului aritmetic, este superior acestora în gândire și în spirit, vede constant esența aflată dincolo de aparență: *Ziua nu poate fi*

3 Toate citatele din acest subcapitol sunt extrase din Popescu, D.R., *Podul de gheață,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, paginile fiind marcate în interiorul textului, prin paranteze.

opri tă din calea regală, dar totul nu e durata unei clipe, ci intensitatea, puterea, strălucirea clipei. Puterea păstorului de a înțelege frumusețea vieții sale, trecerea clipei și splendoarea clipei... Da, soarele și luna i-au ținut cununa. (p. 582)

Postafața este cea care ne învață că destinul poate ajunge să orbească persoanele care încearcă să-l învingă, prin nesupunere. De aici și drama lui directă a lui Oedipe, dar și cea indirectă a lui Tiresias, pentru care orbirea înseamnă cunoaștere, dar și suferință, că nu poate schimba în vreun fel mersul sorții: *dreptul Tiresias îi spune că e cumplit a cunoaște ceva ce nu-ți este de folos!* (p. 587) Dincolo de acest destin aparent nefast, postfața ne mai dezvăluie ceva: că romanul *Podul de gheață* este centrat pe tema timpului, ca o încheiere ciclică a sutelor de pagini ce ne vorbesc despre creșterea și decăderea morală, despre alegerile pe care un om este nevoit să le facă. Se rezumă, astfel, perfect esența romanului, grație elementelor de paratextualitate.

BIBLIOGRAPHY

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
Kristeva, Julia, *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, București, 1980.
Popescu, D.R., *Podul de gheață,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

TH E POETICS OF HYPERFICTION IN STORYSPACE

Rodica Gotca
PhD Student, Moldova State University

Abstract:This article will describe and interpret the poetics of interactive fiction made within the hypertext system created by J.D. Bolter and M. Joyce - Storyspace, based on spatial metaphor - "topographic metaphor" / "writing space". As an alternative to the code format found in books, hypertextual literature, supported by MEMEX (V. Bush) and Xanadu (T. Nelson) projects, has developed substantially, defining itself as a continuation of the modern "tradition" of experimental literature in print, freeing both the author and the reader from the restrictions of the printed medium and favoring new experiments in literary structure.
Storyspace is used for writing novels, articles, reports, creating university courses. In this article, three hyperfiction products will be analyzed in more detail, the hypertextual novels: "Afternoon. A story "M. Joyce; Patchwork Girl S. Jackson; "Victory Garden" S. Moulthrop, presenting their structure and hypertextual specificity.

Keywords: hypertext, hyperfiction, interactive fiction, Storyspace, hypertextual literature

Noile forme de comunicare solicitate de structura mozaică a culturii contemporane atrag și noi metode de interpretare a textului. Acesta depășește cadrul tradițional, devine hypertext, direcționând cercetarea spre o „mașină textuală" care stochează și gestionează un volum mare de informație și facilitează producerea textelor prin diverse softuri. Prezentarea „mașinii hypertextuale" începe cu inaugurarea, în 1945, de către V. Bush, a proiectului electro-mecanic MEMEX (din engl. MEMory EXtension) care lega blocuri informaționale distincte, făcând accesibilă navigarea prin ele, indiferent de locul stocării acestora. [1, p.44]
Un alt proiect este Xanadu al lui T. Nelson, care, în 1965, teoretizează fenomenul hypertextual, oferind termenul de *hypertext* și definiția acestuia ca fiind: „o strategie pentru organizarea fragmentelor textuale într-un mod intuitiv și informal, cu legături/ link-uri între secțiunile înrudite ale unui text sau între părți conexe ale diferitelor texte din același sistem de regăsire." [2, p.12]
Publicațiile ulterioare ale lui Nelson profilează două idei extrem de importante: una ar fi că literatura, înțeleasă ca informație destinată păstrării, este un sistem de creații legate între ele; și alta că scopul computerului este de a elibera omul, de a-i facilita procesul de prelucrare a informației prin sistemul comun de scriere și păstrare a acesteia în computer, pe baza unui sistem hypertextual.
„The New Encyclopedia Britannica" pomenește de hypertext în secțiunea „Information science" la discutarea metodelor afișării semantice a informației. Hypertextul este definit ca o metodă prin care documentele se unesc prin intermediul „legăturilor" în rețea. Premisa unificării poate fi coincidența ideilor, concluziilor, poziționarea identică a părților etc. În „The Encyclopedia of Language and Linguistics" se adaugă specificarea că hypertextul este un text structurat la care se mai adaugă interpretarea, simplificat prezentată, a hypertextului ce se bazează pe World Wide Web, parte a Internetului, la temelia căruia este pus protocolul hypertextual (HyperText Transport Protocol/ http)." [1, p. 49]
În „Cybertext. Perspectives on ergodic literature", Espen Aarseth afirmă că hypertextul este adesea înțeles ca un mediu textual, ca o alternativă pentru formatul codului găsit în cărți, reviste, și manuscrise legate. Acesta este adesea descris ca sistem de citire și scriere mecanic (computerizat), în care textul este organizat într-o rețea de fragmente și conexiuni între ele. Ca atare, are beneficii

potențial e evidente: un cititor poate aborda un punct de interes specific printr-o serie de opțiuni de restrângere pur și simplu făcând click pe ecran cu mouse-ul. [2, p.76]

Libertatea cititorului și impactul său asupra operei citite crește odată cu sporirea numărului de scriitori care au profitat de posibilitățile computerului și, începând cu anii 1980, au creat o serie de ficțiuni hypertextuale care au inovat conceptul de lectură și scriere, apropiindu-le nemijlocit până la contopire. Experimentele date nu sunt o inovație datorată doar evoluției TIC, ci, mai degrabă, o extensie tehnologizată a unor experimente mai vechi în structurarea textelor. „Notele de subsol sunt hypertexte minime, în care o ramură conduce de la textul principal la notă și de la notă înapoi la text. Enciclopediile sunt de obicei organizate pentru a oferi mai multe căi de la un articol la altul, legăturile fiind indicate de referințele de la sfârșitul articolului. Mulți romancieri au experimentat forme hypertextuale în cărți fizice, tipărite, de exemplu, Julio Cortázar în „Hopscotch", (1966) cu căile sale multiple de bifurcare, Milorad Pavic în „Dicționarul khazarilor", (1989), care ia în forma a trei enciclopedii paralele, aceleași evenimente istorice.

Luând în considerare fie și aceste experimente anterioare, am putea spune în egală măsură că posibilitatea de a vă deplasa cu o simplă apăsare de mouse a schimbat fundamental relația dintre scriitor și cititor, care colaborează acum pentru a crea tipurile de lumi prevăzute în „Grădina potecilor ce se bifurcă" de J.L. Borges" (pe care unii autori de hypertext, în special Stuart Moulthrop, îl citează ca o legitimare a întreprinderii lor).

Hypertextele tipărite depind de lumea deja existentă a literaturii tipărite, de instituțiile, convențiile și publicurile sale. Pe de altă parte, hypertextele computerizate au creat o nouă lume a legăturilor de cooperare: noi instrumente de scriere, noi forme, noi aranjamente de marketing și noi cititori." [3]

Popularitatea hypertextului în ultimele decenii a motivat autorii de literatură să experimenteze cu el și să-i exploreze potențialul. Interferența dintre hypertext și literatură a dus la apariția termenului de hyperficțiune sau literatură hypertextuală, ce „angajează o poetică modernistă pentru a răsturna povestirea tradițională și a prezenta un labirint literar propus cititorului spre explorare". [2, p.13]

J.D. Bolter și M. Joyce, în lucrarea „Hypertext și scriere creativă" susțin că în forma sa cea mai simplă, ficțiunea interactivă necesită doar două elemente: episoade și puncte de decizie (link-uri) între episoade. Episoadele pot fi paragrafe de proză sau poezie, pot include modele grafice sau de asemenea, poze și pot fi de orice lungime, ceea ce și va stabili ritmul poveștii. Fiecare episod are, la final, un set de legături către alte episoade și o procedură prin care se accesează aceste legături. Aparent, avem senzația unui joc, unei rivalități între scriitor și cititor și acest fapt se datorează flexibilității hypertextului și a programelor în care acesta se realizează, deoarece poți reveni oricând la momentul inițial și alege altă cale.[4, p.11]

Flexibilitate hypertextului a fost o premisă vitală pentru dezvoltarea hyperficțiunii și a motivat apariția diferitor programe în care aceasta să fie scrisă.

Crearea hyperficțiunii este o sarcină deloc ușoară care implică abilități literare și digitale, însă nu este imposibilă, fapt demonstrat de Michael Joyce, autorul cărții „după-amiaza, o poveste", numită adesea prima ficțiune de hypertext pe computer, prin care i-a reușit să creeze sub un titlu ficțiuni diferite pentru cititori diferiți. Activitatea sa a luat amploare în perioada aflării la Universitatea Yale, unde l-a cunoscut pe Jay Bolter cu care a creat Storyspace, un program care a redus semnificativ barierele tehnice în scrierea ficțiunii hypertextuale, a facilitat scrierea fragmentelor de text de orice dimensiune, simbolizate pe ecran printr-o cutie mică cu un titlu, legarea fragmentelor prin trasarea unei linii între ele și controlarea accesului cititorului condiționând lectura.

Storyspace TM este un sistem de hypertext creat în 1980 de Jay David Bolter și Michael Joyce, în colaborare cu profesorul John B. Smith, pentru crearea și citirea ficțiunii interactive pe suportul computerului, care implementează schema de episoade și legături menționate mai sus.

M. Joyce, după cum afirmă Belinda Barnet, este în primul rând un scriitor, iar Storyspace a fost conceput pentru scriitori. Imaginea de potențial care l-a ghidat pe Joyce a fost, prin urmare, una literară. [5]

Storyspace, ca platformă de publicare a hyperficțiunii, este considerată de numeroși cercetători una dintre unicele forme de actualizare a creației electronice în perioada anilor 1980- 1990. [6, p.181]

Mark Bernstein, în articolul său despre Storyspace 3 specifică: Storyspace este un hypertext monolitic de sine stătător, un mediul de scriere și lectură, destinat întâi de toate pentru lectura și scrierea hypertextului narativ. [7]

În prezentarea Storyspace, J.D. Bolter și M. Joyce menționează că: „acesta are două moduri: unul pentru autor și unul pentru cititor. Autorul își creează ficțiunea ca o serie de texte, episoade, folosind ceea ce numim un editor structural. Acest editor îi oferă o imagine grafică sau schematic-hypertextul pe care îl creează. Cititorul are o viziune diferită și mai limitată: vede conținutul fiecărui episod și apoi poate răspunde tastând un șir sau apăsând un buton pentru a trece la episodul următor. Storyspace este implementat pe computerul Apple Macintosh. Această mașină oferă o grafică bună pentru procesul de editare. De asemenea, este popular și ieftin, astfel încât ficțiunile create cu Storyspace pot fi distribuite pe scară largă. Autorul își construiește ficțiunea ca rețea de unități. În editor, unitățile fișierului apar ca niște casete pe ecran. Autorul manipulează structura mutând, adăugând sau ștergând aceste casete. El poate deschide fiecare casetă pentru a introduce textul ficțiunii sale. Fiecare episod poate fi la fel de lung sau mai scurt pe cât dorește autorul, însă sfârșitul fiecărui episod ar trebui să indice cum trebuie cititorul să răspundă: dacă ar trebui să răspundă la o întrebare, să facă o alegere sau pur și simplu să revină.

Pentru a indica relațiile dintre aceste episoade, autorul inserează link-uri, care apar ca săgeți pe ecran, aceste legături indică posibile comenzi de citire pentru episoade, prin faptul că fiecare săgeată indică un posibil episod următor. Fiecare link poartă cu sine o condiție (specificată de autor), care trebuie să fie satisfăcută.

În timp ce autorul vede și manipulează o diagramă a structurii în evoluție a ficțiunii sale, cititorul vede numai textul, nu structura link-urilor de legătură. Cititorul începe într-un episod desemnat de autor ca loc de plecare. El citește textul acelui episod și poate răspunde tastând text sau apăsând un buton adecvat. Sistemul prelucrează răspunsul cititorului prin simpla verificare a tuturor linkurilor care ies din episodul actual. Verifică aceste legături în ordinea creației și o ia pe prima de a cărei condiție este mulțumit Apoi afișează textul episodului de destinație și așteaptă un răspuns suplimentar pentru cititor.” [4, p.8]

În bara de instrumente este butonul „Notă” care facilitează crearea de legături. Selectând un cuvânt sau două într-un spațiu text și apoi făcând click pe pictogramă se creează un spațiu de scriere nou. Acesta este un spațiu de scriere normal și poate fi mutat sau lăsat în spațiul de scriere a notelor. Acest instrument este utilizat la crearea notelor de subsol. Pentru crearea unui link sau a unor căi de navigare prin subiect, se vor utiliza butoanele „Link” și „Tunnel”. [8]

În studiul „Machine Enhanced (Re)minding: the Development of Storyspace”, Belinda Barnet susține că îndemnul lui Joyce către un roman care se schimbă de fiecare dată când este citit” a inspirat trăsătura cea mai distinctivă a Storyspace: câmpurile de pază.

După cum am văzut, una dintre strategiile retorice cheie ale lui Joyce este reapariția, expresii care apar din nou și din nou pe măsură ce scrierea progresează, bazându-se pe memoria cititorului de instanțe anterioare ale aceleiași fraze sau nod pentru a-și modifica experiența actuală. Câmpurile de pază controlează experiența textului cititorului în funcție de locul unde s-au aflat. Acest lucru se realizează prin plasarea condițiilor pentru activarea link-urilor. Experiența cititorului este astfel, literalmente, precum și metaforic, modelată de calea deja parcursă, ceea ce îi permite lui Joyce să repete termeni și noduri pe parcursul lucrării și să le facă să reapară în contexte noi. În schimb, acestea permit lui Joyce să se asigure că cititorii nu accesează nodurile-cheie până când nu au văzut sau au vizitat altele; deși narațiunea pare să urmeze o cale care ar fi putut fi urmată înainte, ea se schimbă ușor la următoarea rundă.

Cel mai cunoscut exemplu de utilizare a câmpurilor de pază este nodul din „după-amiaza” lui M. Joyce care este accesibil numai după accesarea a 57 de locuri narative. Câmpurile de pază,

împreună cu stilul de scriere „spațial” topografic, au rămas părți integrante ale programului Storyspace timp de 30 de ani. [5]

Apariția Storyspace reprezintă o inovație totală a literaturii și o certificare a unui gen literat nou – *hyperficțiunea*, deoarece exprimă una dintre intențiile fundamentale ale hypertextului și anume „metafora spațială” oferind astfel un loc nelimitat cititorului și scriitorului. [1, p.53]

Scrierea spațială a fost valorificată de J.D. Bolter în studiul său „Turing's Man: Western Culture in the Computer Age”,(1984), numit de Matt Neuburg în interviul său cu Adam C. Engst: o meditație excelentă asupra modului în care calculatoarele și vârsta computerului ne-au modificat viziunea despre noi înșine. Bolter, în studiul său, își propune să „favorizeze un proces de fertilizare încrucișată” între știința computerelor și științele umaniste și să exploreze impactul cultural al computerelor. Scrierea spațială este văzută aici ca o relație dintre sistemele grecești timpurii de loc-memorie și scrisul electronic. O observație importantă a lui Bolter, este cea din „Writing Space”, (1991) în care spune că hypertextul nu este scrierea unui spațiu, ci o scriere cu spații, subiecte realizate spațial. Ideile sale în legătură cu metafora spațială a scrisului au apărut în perioada colaborării sale cu M. Joyce și au avut, ulterior, o mare influență asupra teoriei și criticii hyperficțiunii și a sistemului de scriere hypertextuală- Storyspace.[5]

„O parte din sotware-ul de editare, în special sistemele hypertext, nu sunt cunoscute pentru perioada de valabilitate. Niciunul dintre sistemele de hypertext din prima generație din anii 60- 70 nu a supraviețuit în epoca modernă. Chiar și ceea ce se numește „a doua generație” de sisteme hipertext de la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80, contemporanii Storyspace - FRESS, Intermedia, WE's Smith, WE, Hypercard-ul Apple - nu mai sunt folosiți. Cu toate acestea, Storyspace a supraviețuit aproape 40 de ani; conținutul se scrie in continuare pentru acesta, el este inca cumparat si vandut si este inca utilizat in medii pedagogice, desi baza de utilizatori este probabil destul de mica (cateva sute de utilizatori). Acest lucru este practic necunoscut în istoria software-ului de calcul; sistemele nu rezistă atât de mult. Motivul pentru care Storyspace a supraviețuit este destul de simplu: Eastgate Systems a menținut-o.

Eastgate Systems a fost principalul editor al ficțiunii hypertext timp de peste douăzeci de ani și a publicat majoritatea a ceea ce este acum considerat „hipertext literar serios”.. În plus, Bernstein a menținut și extins codul Storyspace din 1990 (a fost rescris în întregime în C și nu împărtășește o singură linie de cod cu versiunea originală a lui Pascal). El a adus, de asemenea, contribuții semnificative la perceperea hypertextului ca discurs critic .

Contractul cu licența Eastgate pentru dezvoltarea și întreținerea Storyspace este datat din 17 decembrie 1990. În următorii cinci ani, o serie de ficțiuni hipertext au fost scrise în Storyspace și comercializate de Eastgate care de atunci au atins (sau ar trebui să ajungă, conform cărții lui Ensslin „Canonizarea Hypertextului” 2007) cu statut de „canonic”. Acestea includ „Victory Garden” a lui Moulthrop (1991), „Quibbling”-ul lui Carolyn Guyer (1993), Jane Yellowlees Douglas „I Have Said Nothing” (1994) și „Patchwork Girl” de Shelley Jackson (1995).” [5]

În general, Storyspace este un program unic care oferă anumite caracteristici pe care multe programe ar trebui să le aibă, cum ar fi conectarea obiectelor. Ca toate programele unice, cu toate acestea, Storyspace trebuie să definească noi instrumente și paradigme pentru utilizatori. Acest efort reușește în general din cauza eforturilor diligente ale dezvoltatorilor, dar are nevoie de muncă în anumite domenii, mai ales în instrumentele avansate de creație, care sunt conținute în căsuțe de dialog mari și confuze, unele cu elemente de interfață non-standard. Totuși, conceptul și posibilitățile sale fac din Storyspace un program interesant cu care să lucrezi în multe situații diferite. Evoluția continuă a interfeței și prezentării nu poate decât să crească utilitatea și atractivitatea și ratingul, în viitor.” [8]

Storyspace, lansat mai bine de 40 de ani, a fost actualizat, extins și reconceput folosind noi tehnologii și design, informează Eastgate: Storyspace 3 oferă funcții și instrumente noi de o eleganță inegalabilă care pot fi gestionate cu ușurință și relaționate cu Tinderbox, cu care partajează fișierele. O altă inovație este hypertextul sculptural care „începe cu pachete dens legate ca niște

pachete de cărți, din care cititorul ar putea selecta pagini în orice secvență. Hypertextul sculptural încurajează narațiunea picturală în care scriitorul controlează ceea ce știe că este necesar în timp ce relaxează controlul asupra cititorului, atunci când s-ar putea să nu fie nevoie de control. [9]

Hypertextul sculptural a fost inițial propus ca radical, alternativă exotică la hypertextul familiar cu note și legături. Storyspace 3 încorporează un mecanism flexibil de hypertext sculptural în interiorul formalismului familiar al Storyspace.

Hypertextele Storyspace oferă ambele legături de text: ancorate și simple. Link-urile simple pentru fiecare notă sunt păstrate într-o listă ordonată. Dacă un cititor face click pe un cuvânt care nu este legat altfel sau dacă apasă tasta „Return", Storyspace urmează legătura simplă prioritară.

În Storyspace 3, putem merge și mai departe. Deși hypertextul sculptural nu s-a dovedit încă de mare interes pentru cercetarea hypertextului, a devenit un element fundamental al literaturii jocurilor. [7, p.4]

Storyspace 3 este un mediu de scriere a hypertextului, care este potrivit în special pentru hypertexte mari, complexe și provocatoare. Storyspace se concentrează pe procesul de scriere, ceea ce face ușoară și plăcută conectarea, revizuirea și reorganizarea. Storyspace 3 este disponibil pentru calculatoarele Macintosh și rulează pe macOS Catalina, High Sierra și alte sisteme de operare recente; creează hypertexte pe care ești liber să le publici și să le redistribui. Este inclus un cititor de sine stătător redistribuibil. De asemenea, sunt anticipate medii de citire suplimentare pentru Web și Windows. [9]

De-a lungul anilor, Storyspace a fost reimplementat pentru noi medii de calcul. Storyspace 1 a fost scris, în Pascal, pentru Macintosh System 5. Reimplementările acestui autor include Storyspace pentru Windows (în C), Storyspace 2 (în C ++ pentru Metrowerks PowerPlant și OS X), și acum Storyspace 3 (în Obiectivul C ++ pentru cadrul Macintosh Cocoa folosind Fundația Hereford de la Tinderbox). [7]

Inovația tehnologiilor informaționale nu s-a lăsat fără reacție din partea literaturii și în 1989 a apărut primul exemplu de hyperficțiune- romanul „după-amiaza. o poveste" de M. Joyce, caracterizat de S.V. Petuchov ca o operă „în care filologia se împletește cu descoperirile științifice. Textul scriitorului prezintă un disc pentru PC pe care sunt 539 de pagini pe care le poți citi coerent. Pe lângă acestea romanul conține mai mult de 900 de link-uri, care bifurcă subiectul, mai bine zis, induce în lumea amplă a spațiului computerizat. Un singur cuvânt selectat poate deschide cititorului calea către un eveniment sau altul. Acest roman este de tipul unui soft, a unei arcade, reality- show, în care cititorul participă activ, pătrunzând în sistemul de personaje.

În roman sunt „butoane", pe care accesându-le putem mișca subiectul în trecut și viitor, schimbând episoadele cu locul, adâncindu-ne în istoria personajelor. Link-urile sunt intenționat create de autor pentru a încurca cititorul în mișcarea subiectului și în înțelegerea clară a acestuia.

Eroul romanului, poetul Piter, lucrează într-o firmă de publicitate, care aparține prietenului și rivalului său Werter. Fabula se construiește în jurul unui accident de automobil, în care, după cum presupune Piter, a murit fiul său și fosta sa soție. Totuși, probabil că accidentul este rodul imaginației eroului suferind, legat de sentimentul de vină pentru familia pe care n-a putut-o salva de la destrămare. În roman sunt prezente aluzii la meditațiile lui Hamlet sau căutările lui Stephen Dedalus și, cu toate acestea, „după-amiaza" este un model, o reconstrucție a realității virtuale, încâlcite, în care sunt foarte multe linii de subiect. După părerea criticului Alexander Genis, romanul lui Joyce reprezintă un text sofisticat stilistic, un amalgam dens de emoții care atrag cititorul în acțiune, creând strania senzație de urmărire a unei vieți reale, nu imaginare. Datorită posibilității oferite de computer, putem urmări paralel toți eroii simultan și vedea toată construcția hyperficțiunii. Joyce afirmă că lectura romanului său poate lua în jur de 40 de ore." [10, p.230]

În articolul său „Machine Enhanced (Re)minding: the Development of Storyspace", Belinda Barnet atestă în scrierile lui Michael Joyce o multitudine de voci și traiectorii narative, un flux debordant de text întrerupt la intervale regulate de jocuri și tehnici descriptive. Acest dialog poliglot este firul comun dintre hyperficțiunile, scrierea academică și romanele lui Joyce.

Interrelaționarea și multiplicarea ideilor a fost o perocupare primordială despre care M. Joyce spune în jurnalul său: Am descoperit ceea ce am vrut cu adevărat să fac nu a fost doar să mut un paragraf de la pagina 265 la pagina 7, ci să fac acest lucru aproape la nesfârșit. Am vrut, pur și simplu, să scriu un roman care să se schimbe în lecturi succesive și să fac acele versiuni schimbătoare în funcție de conexiunile pe care le-am descoperit de ceva vreme în mod natural în procesul de scriere și pe care mi-am dorit să le împărtășesc cititorilor mei.

Acest roman este „după-amiaza" – prima ficțiune hypertextuală din lume, plină de recurențe, cu imagini și fraze care se reiau într-o narațiune multiplă. Ideea unui roman care se schimbă cu fiecare lectură, care este structurat din conexiuni interne ce pot fi modelate de cititori potențiali s-a realizat în „după-amiază". Astrid Ensslin consideră romanul lui Joyce „un canon de hypertext"

Hyperficțiunea lui Joyce, distribuită pe dischetă la conferința Hypertext '87 a făcut mult mai mult decât a demonstrat Storyspace; a demonstrat ce poate fi literatura de rețea și a deschis, probabil, un spațiu pentru ca genul respective să evolueze. [5]

Cercetătoarea rusă, G. R. Kasimova, identifică natura intertextuală a sistemului de personaje din operă, observând că naratorul recreează imaginea soției sale pe paginile cărții: „ A fost vina mea. Eu nu i-am dat nimic. Însă vreau să o pun într-o poveste pe care am făcut-o eu. Însă vreau să schimb faptele, nu numai modul în care s-au întâmplat evenimentele, ci și în ce ordine."

Imaginea unui homuncul este importantă nu numai pentru acest roman, ci și pentru alte producții hypertextuale, cum ar fi romanul „Patchwork Girl" de Shelley Jackson construit pe o combinație de motive din lucrările „Patch from Oz" de L. Frank Baum și „Frankenstein, sau noul

Prometeu " de M. Shelley, precum și lucrările filosofului deconstructivist francez J. Derrida. În romanului lui M. Shelley, profesorul Victor Frankenstein începe să creeze așa-numita versiune feminină a monstrului, dar abandonează această idee, care este continuată de S. Jackson (un scriitor care a luat pseudonimul Shelley pentru mai multă convingere). Lucrările de hypertext seamănă în sine cu un homuncul - un produs creat artificial constând din fragmente ce interacționează după voia cititorului. Toate aceste fragmente reprezintă un mobil, o structură care se schimbă cu fiecare nouă lectură, elementele din text fiind pliate într-un anumit mod, ca un caleidoscop, unde un set de aceiași ochelarii creează modele complet diferite și care nu se repetă niciodată. [11, p. 82]

Shelley Jackson, autoarea „Patchwork Girl", se auto-identifică: studentă în arta digresiunii", Jackson deține un AB în artă de studio de la Universitatea Stanford și un MFA în scriere creativă de la Brown University, iar reviste precum Village Voice o etichetează ca fiind: „O scriitoare pe culme" și câștigătoare a premiului Pushcart, fiind, de asemenea, autoarea mai multe cărți, inclusiv și pentru copii, și SKIN, o poveste publicată în tatuaje pe pielea a 2095 de voluntari.

Romanul lui Shelley Jackson oferă cititorului experiența de a se pierde în text, adâncindu-se în explorarea personajului și a relațiilor acestuia. „Patchwork Girl" este considerat un roman: „conceput strălucitor și scris frumos"(George P. Landow), „o lovitură de cult" (Village Voice), roman „nemaipomenit de bogat și complex." (N. Katherine Hayles, UCLA), unul dintre „cele mai provocatoare dintre hipertextele feministe ... înfiorătoare, amuzante și de neuitat" (Carolyn Guertin, Beehive), iar M. Joyce califică acest roman ca „următorul pas al Hypertextului ... „Patchwork Girl" este spectaculos în toate sensurile, de la RayBan la Debordian la Cirque du Soleil ... Aceasta este o operă de vis și dorință și sfidare a limitelor, un colaj electronic, un teatru de ferestre și un cântec cyborg de comuniune și reuniune".

Indiferent de traseul fabulei, dimensiunea eroică a peripețiilor (Fetei Patchwork) se construiește în jurul acestei supraviețuitoare care își caută părțile corpului și tinde să se asambleze din nou. [12]

Un alt roman hypertextual este „Those Trojan Girls" de Mark Bernstein, scris în Storyspace, care continuă traseul romanelor prezentate mai sus, chiar depășindu-le din simplu motiv că implementează noile facilități Storyspace 3 pentru extensia textului și hypertextului sculptural - idei explorate în literatura de cercetare de mai bine de un deceniu, dar care rămân puțin cunoscute în afara comunității de cercetare. „Those Troyan Girls" reprezintă o ficțiune plină de suspans și

com
plot, iar lectura acesteia este diferită de fiecare dată, deși cunoaștem că în final Troia va cădea. [13]
Studiată în universități din întreaga lume și discutată în aproape fiecare tratament major al hypertextului contemporan, opera lui Moulthrop este, de asemenea, unul dintre cele mai populare și bine-apreciate hypertexte publicate. „Victory Garden" a lui Stuart Moulthrop este un clasic hypertext de durată, pe care Robert Coover îl rezumă la scurta istorie a lui Jude Bush, o studentă universitară agresivă cu un trecut nebun, care seduce feroce un student reticent, absolvent numit Victor Gardner.
Apariția hyperficțiunii lui Moulthrop a condiționat un șir de reacții critice ce au considerat romanul său „ o nouă etapă în dezvoltarea hiperficțiunii" (Robert Coover, The New York Times Book Review) sau „ cea mai bogată și citită piesă de hyperficție publicată încă" –(Divertisment electronic). Harry Goldstein vede această creație ca o posibilitate pentru cititor de a explora povestea războiului și a sa, a noastră înșine.
În lucrarea „De la text la hypertext: decentarea subiectului în ficțiune, film, arte vizuale și media electronică „ , Silvio Gaggi ne asigură că „Victory Garden" este cu siguranță cea mai ambițioasă lucrare încercată până acum în genul emergent". [14]
Literatura hypertextuală prezentată mai sus nu are să răspundă la problemele de practicitate cu care se confruntă hypertextul nonliterar sau, mai degrabă, este liberă să răspundă într-un mod literar, prin punerea în prim-plan a problemelor mimesisului și ale narațiunii în modul în care se așteaptă de la o operă literară [2, p.77]. Hyperficțiunea din Storyspace poate pretinde la statutul de operă literară și prin estetica metamorfozată a practicii narative să declare apariția unei noi poetici, unei noi literaturi care vine cu propria sa categorie estetică „technological sublime" ce substituie „frumosul".
La moment, tehnologiile hypertextuale generează obiecte media, iar limbajul de programare, în rând cu cel estetic participă la formularea discursului și dotarea cu sens a acestuia. Toate aceste particularități ale domeniului TIC, determină apariția unei baze de resurse fundamentale de cercetări, analize și metodologii, pe care L. Manovich o numește „estetica informațională". În limitele acestei noi poetici, textul electronic devine un spațiu al experimentării, combinării de elemente și trasează direcții de perspectivă în conștientizarea și utilizarea interferenței cu tendințele de perfecționare a web-ului semantic. [15, p.155]

BIBLIOGRAPHY

Kuper, Inna. Hypertextul ca mijloc de comunicare. În Социологический журнал, № ½ , Moscova, 2000, p. 37- 59
Aarseth, Espen. Cybertext. Perspectives on ergodic literature. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland; 1997, p. 208
Becker, Howard S. O nouă formă de artă: ficțiunea cu hypertext. https://www.uv.es/~fores/programa/becker_hypertextfiction.html [accesat 01.08.2020]
Bolter, Jay; Joyce,Michael. Hypertext and Creative Writing. În papers of Conference Hypertext `87. University of North Carolina, 1987. https://www.researchgate.net/publication/221267074 [accesat 10.08.2020]
Barnet, Belinda. Machine Enhanced (Re)minding: the Development of Storyspace. În Digital Humanities, Vol.6, Nr.2. Swinburne University of Technology, 2012 http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/6/2/000128/000128.html [accesat 10.08.2020]
Kuchina, Svetlana. Literatura electronică: strategii de bază ale păstrării artefactelor. În Научный диалог, № 2 (50), Ekaterinburg 2016, p.175-185
Bernstein, Mark. Storyspace 3. Halifax, NS, Canada; 2016, p. 201-206. DOI: http://dx.doi.org/10.1145/2914586.2914624 [accesat 14.10.2020]
Neuburg, Matt. Engst, Adam C. Storyspace Introduction. Storyspace 1.1. În TidBITS Electronic Publishing. http://nzdl.org/gsdlmod?e=d-00000-00---off-0tidbits--00-0----0-10-0---0---0direct-10---

4----
---0-
1l--11-en-50---20-about---00-0-1-00-0--4----0-0-11-10-0utfZz-8-
00&cl=CL4&d=HASH38d5ef35115b89e6f4edcd.4&gt=1 [accesat 14.10.2020]
http://www.eastgate.com/storyspace/index.html [accesat 06.10.2020]
Petukhov, S. V. The hypertext: creativity without borders. p.228- 231. http://old.bsu.ru/content/pages2/1075/2010/PetuhovSV.pdf [accesat 05.10.2020]
Gasimova, G.R. Poetica intertextualității în romanul interactiv „Afternoon" de Michael Joyce. În Herald of Vyatka State university, Russian Federation Kirov,2015. p. 80- 84
http://www.eastgate.com/catalog/PatchworkGirl.html [accesat 15.10.2020]
http://www.eastgate.com/catalog/ThoseTrojanGirls.html [accesat 15.10.2020]
http://www.eastgate.com/catalog/VictoryGarden.html [accesat 15.10.2020]
Kuchina, Svetlana. Literatura electronică: etapele actualizării noului mediaobiect. În Научный диалог, № 7 (55), Ekaterinburg 2016, p.147-157

TH E DJEBARIAN PERCEPTION OF DOMINANCE IN THE NOVEL LOIN DE MÉDINE

Adelina-Elena Sorescu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: The djebarian novel "Loin de Médine", published in 1991, is a sample of the essential expressions of power that transcend the social life and family roles within the Algerian society. There are plenty of senses that converge into the metaphor of power: stereotypes, the status of Muslim women and men, intrigue and rivalry, the interconnections between public and private life. The central event is the death of the Prophet himself and the atmosphere from Médine at that time.
Memories and imagination intermingle with real issues of the Algerian society that Assia Djebar slightly introduces into the plot. The image of a larger group of women becomes the image of the Algerian woman depicted in relation with masculine power. This is the main hint for more profound meanings of femininity and masculinity that derive from the very sacred source of powerful societal conceptions. "Loin de Médine" is a complex piece of the dejarian literary universe and a force of inspiration to the posterity. Therefore, our main interest is to observe the dynamic of masculine – feminine roles directly influenced by the sense of power, dominance and social changes.

Keywords: djebarian, novel, femininity, masculinity, dominance

Préambule

Le roman *Loin de Médine* est un tournant pour la dynamique de l'imaginaire djebarien et, notamment, l'imaginaire conjugal doué de nouvelles facettes. Il réunit des histoires sur la communauté médinoise à l'époque du Prophète Mahommed. Le noyau de ces histoires est l'intrigue provoquée par la mort du Prophète. Cette intrigue se concentre dans des épisodes sur les luttes pour la succession, la prise de parole par les femmes médinoises et la scission des tribus. C'est pourquoi nous considérons que ce roman reste l'un des plus complexes de l'univers djebarien. C'est une forte expression de l'idée du pouvoir conjugal qui devient le reflet du pouvoir social. Nous nous penchons sur cet aspect qui s'inscrit dans le paradigme de l'imaginaire conjugal dont nous observons les éléments définitoires dans l'œuvre de l'écrivaine francophone d'origine algérienne, Assia Djebar.

Le roman réunit des données historiques et des récits surgis de la mémoire individuelle ou collective. Assia Djebar fait entrecroiser réalité et fiction afin de dépeindre une époque troublée par la mort du Prophète (le 8 juin 632 de l'ère chrétienne) et les événements qui en découlent. Le problème le plus ardent concerne la succession puisque le Prophète ne laisse aucun successeur parmi les fils de ses femmes légitimes. Les plans pour s'emparer du pouvoir qui garantit la continuation de la mission sacrée du Prophète génèrent des rancoeurs parmi les tribus de la péninsule arabique.

Connu sous le nom de Mahomet / Mohammed / Muhammed, le Prophète[1] est béni par le don de la prédication et la protection d'Allah. La beauté d'un paradis promis et le salut sont des directions importantes de la foi musulmane. Et la parole du Prophète concentrée dans le Coran témoigne de la sacralité des préceptes qui régissent la pensée religieuse de la péninsule. Un bon

1 *Mohamed* : *celui qui est louangé* (en arabe). Ses paroles font l'objet du recueil connu comme le *Coran* dont les versets ont été dictés ou inspirés au Prophète par l'archange Gabriel.

croyant doit accomplir son devoir qui présume la récitation des prières, les aumônes, le rituel de Ramadan, le pèlerinage à La Mecque.

La question largement discutée concerne le statut de la femme dans la communauté musulmane. Nous considérons que cet aspect doit être observé par rapport à son « maître », l'homme. Il y a quelques éléments de la vision musulmane qui modèlent l'imaginaire conjugal : l'autorisation de la polygamie et des relations intimes avec les esclaves, la répudiation de la femme au cas où l'on décide la dissolution du mariage, l'interdiction de marier un non-musulman (pour les femmes). Assia Djebar transpose des éléments pareils dans ses histoires dont les femmes sont le plus souvent des pions importants. Outre les luttes pour le califat[2], il y a la voix des femmes qui commencent à entrevoir un renforcement de leur condition dans une société régie par la rigueur des normes politiques, sociales, religieuses et familiales.

Pendant les six dernières années de sa vie, le Prophète se retire à Médine, Al-Madina, situé à plus de 450 kilomètres de La Mecque. C'est une vision qui lui indique de prendre cette décision, car les ennemis devenaient de plus en plus nombreux. Les conflits continuent après la mort du Prophète de sorte qu'il se produit une scission parmi les partisans de la foi prônée par Mohammed : les chiites et les sunnites.

Comme il [Mahomet] ne laissait pas de fils et qu'il n'avait désigné personne pour le remplacer, le désarroi fut grand dans la famille de Mahomet et dans toute la communauté musulmane, car à la douleur causée par cette disparition soudaine se mêlaient les inquiétudes les plus vives touchant l'avenir de l'Islam[3].

Les chiites restent fidèles à la lignée du Prophète et à la rigueur des pratiques de l'islam ; les sunnites admettent la filiation d'autres dynasties (par exemple, des Omeyyades). Les épisodes les plus marquants de ces luttes tournent autour l'autorité d'Ali, l'époux de Fatima, la fille de Mahommed. Il y a aussi d'autres califes[4] dont on raconte l'ascension : Abou Bekr (le père d'Aïcha, l'épouse préférée du Prophète), Omar, Othman.

Assia Djebar se détache des données fournies par des sources historiques et met en évidence l'attitude des femmes envers tous ces événements troublants[5]. Leur voix marque le discours romanesque djebarien construit autour les démarches politico-religieuses et le regroupement de la communauté musulmane. Cette re-création du *background* politico-social à l'époque de Mohammed vise un certain penchant pour l'oralité qui valorise les témoignages des femmes de l'entourage du Prophète.

Les enjeux de l'imaginaire dans le roman *Loin de Médine*

Le roman *Loin de Médine* est mentionné dans le corpus d'une analyse sur la condition des femmes à l'époque du Prophète : *The Production of the Muslim woman : negotiating text, history and ideology*. L'auteur situe le roman d'Assia parmi d'autres œuvres qui traitent du même sujet : *The Epistle of Forgiveness,* Abdul Alâ al Ma'arri ; *Al Tawba – The Redemption-* Arusiyya al Naluti ; *The Satanic Verses,* Salman Rushdie. Zayzafoon Lamia Ben Youssef affirme : *…this powerful Muslim symbolic became a metaphor for (…) a means of self-empowerment in Djebar's feminist novel Loin de Médine*[6]. Le sujet de la troisième section de cette analyse vise le noyau même du roman djebarien choisi : *Assia Djebar's feminist reconstruction of Ahl al Beit* ("Muhammad's

2 Le titre de *calife* concerne le/les successeur(s) de Mohammed.

3 Virolleaud, Charles, « La mort de Mahomet, dans la tradition chiite » dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, p.407.

4 La succession des quatre califes – Abou Bekr, Omar, Othman, Ali – est reconnue par la tradition sunnite. Pour les Chiites, il n'y a qu'Ali le seul successeur désigné directement par le Prophète, selon le principe de l'hérédité.

5 L'histoire fait également référence aux *guerres d'apostasie* suite à l'abandon de sa religion et le passage à une autre. Dans la vision musulmane, la peine capitale en est la conséquence subie par les apostats.

6 Zayzafoon Lamia Ben Youssef, *The Production of the Muslim woman : negotiating text, history and ideology*, p. 137.

household") in *Loin de Médine*[7]. L'auteur observe la problématique de la femme (médinoise) dans l'entourage du Prophète et, par extrapolation, celle de la femme dans la culture arabo-musulmane.
Djebar's reinvention of the House of the Prophet through the lens of écriture féminine / French feminist aesthetics – that is, as body, voice, and movement – is triggered by the condition of Algerian women at the end of the 1980s and early 1990s[8].
L'écriture devient donc une modalité de donner la parole aux femmes.

La reconstruction de la communauté musulmane médinoise est possible grâce aux enjeux de l'*imagination productive et créatrice* au sens donné par Cornelius Castoriadis. Il s'agit de re-valoriser le symbolisme qui maintient l'ordre et sert au fonctionnement des mécanismes internes d'une société. Mais cette démarche s'appuie notamment sur les histoires transmises par des femmes ou sur leur vécu par rapport aux événements socio-politiques dont la force mobilisatrice ressort de la pensée masculine. On fait des stratégies, on planifie des luttes, on négocie des mariages profitables afin d'accéder au pouvoir qui facilite la domination. Ce sont des aspects liés aux manifestations plus puissantes qui se concentrent dans un seul point : la collectivité. Nous revenons aux idées de Castoriadis qui explique le mécanisme de cette force qui assujettit l'individu:
L'être du groupe et de la collectivité : chacun se définit, et est défini pour les autres, par rapport à un « nous ». Mais ce « nous », ce groupe, cette collectivité, cette société, c'est qui, c'est quoi ? C'est d'abord un symbole, les insignes d'existence que c'est toujours donnés chaque tribu, chaque cité, chaque peuple[9].
La même direction de la production du sens à travers l'imaginaire est développée par Malek Chebel dans son livre, *L'imaginaire arabo-musulman* :
L'Imaginaire est le produit direct des tensions et des complémentarités que l'homme entretient avec son environnement immédiat, qu'il soit physique ou mental. Il est donc une radioscopie rigoureuse du réel dans lequel agissent l'homme et la collectivité (...)L'Imaginaire est un réel qui produit du Sens[10].
L'imaginaire arabo-musulman met en évidence des dichotomies qui régissent les communautés (sacré-profane, espace-temps, masculin-féminin, le permis-l'interdit) et un profond penchant pour la sacralité. D'ailleurs, la force de la collectivité domine l'individu qui cède aux prérogatives du groupe, de la famille. En ce qui concerne la femme, elle subit une double domination : celle de la collectivité et celle de l'homme (père, frère, mari…). En général, la femme se consacre aux tâches domestiques tandis que l'homme se soucie d'assurer une certaine stabilité financière et de s'impliquer dans la vie sociale. Dans cette société profondément patriarcale, les rôles de la femme et de l'homme sont bien définis. Il y a aussi les mères qui transmettent ce modèle de soumission et de conservatorisme dont l'autorité masculine reste le pilotis.
Cette autorité s'étend à la sphère conjugale. La jeune femme va devoir cumuler la subordination au père et celle au mari, autre figure masculine forte et structurante. (…) *L'honneur de la famille et le conformisme dans les relations sociales prévalent*[11].
La perception sur les principes *masculin* et *féminin* est beaucoup influencée par l'époque et par la tradition de la domination patriarcale. *La domination adopte toutefois des forces spécifiques à chaque couple, selon sa structure inconsciente, les lieux, les places ou les positions de celui qui l'exerce*[12].

Domination et conjugalité dans l'imaginaire djebarien

7 *Ibid.* p. 138
8 *Ibid.* p. 150
9 Castoriadis, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, p. 222.
10 Chebel, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, p. 370.
11 Tartakowsky, Ewa, « Femmes juives du Maghreb », *Hommes & migrations*, p. 4, 5.
12 Eiguer, Alberto, « Myhtes modernes de la domination », *Le Divan familial*, p. 39.

Dans l'Avant-propos du roman, Assia Djebar témoigne que *Loin de Médine* est *un ensemble de récits, de scènes, de visions parfois, qu'a nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam (Ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari)*[13]. Elle fait *ressusciter* la mémoire des femmes à travers des scènes de la vie quotidienne. L'écrivaine crée un canevas où se déploient les représentations de l'imaginaire social et conjugal.

La disparition de Mohammed, les enjeux du pouvoir et les rapports familiaux sont les points de convergence du social et du conjugal. Mohammed passe les derniers moments de sa vie dans les bras de son épouse favorite – espace de sécurité, de jouissance, de pureté : *toujours sa tête posée sur la poitrine de sa jeune femme, avec la faiblesse d'un enfant, il s'est abîmé dans un long moment d'inconscience*[14]. La mort du Prophète provoque des lamentations parmi les épouses, de l'effroi et de la stupéfaction parmi les hommes. Mais la discorde s'installe insidieusement dans la communauté : la succession (synonyme de la prise du pouvoir).

Les amibitions socio-politiques des hommes qui luttent pour la succession sont secondées pas la voix des femmes dont les destins sont forgés à travers ces événements. On annonce, par exemple, l'apparition d'une prophétesse : *une nouvelle fois, une femme est l'orage ; à peine le ciel allait-il devenir serein que, étrangement, pour les hommes de Khalid, la menace d'une liberté incontrôlée est concrétisée par une femme !* [15] Son ambition est égale à celle d'un homme, car elle se compare avec le Prophète : *Elle a rêvé de lui [Mahommed], elle a desiré le rencontrer, certainement pas en femme prête pour son harem. Non, en égale ; ne possède-t-elle pas, elle aussi, le Verbe ?*[16] Consciente de la force de son Verbe, la prophétesse n'admet pas la soumission qui en ferait d'elle une femme du harem. Elle se veut l'égale de l'homme, une interlocutrice qu'il respecte à sa juste valeur. Elle ne conçoit pas le statut d'une épouse obéissante.

Le clan familial domine et l'autorité du père ou du mari est mise en évidence maintes fois dans le roman. L'exemple de Fatima, la fille de Mohammed, sert à toucher deux aspects essentiels de l'imaginaire conjugal : la polygamie et le rapport *domination-soumission.* L'époux de Fatima et le futur calife, Ali exprime son désir pour prendre une nouvelle épouse. Mais cette résolution met en question l'image du couple : *Ce désir de polygamie n'altère-t-il pas l'image – tellement idéalisée- du couple de Fatima et de Ali ?*[17] Même s'il est permis d'avoir quatre[18] épouses, le désir d'Ali provoque des rumeurs parmi les proches. Mohammed essaie de réconcilier Ali et Fatima :

Sache que, pour une femme, rien n'est plus important que de faire apparaître l'amour que lui porte son mari, alors même qu'il garde silence ! Une épouse seule peut avoir ce pouvoir : pousser son mari à sortir de son mutisme et lui manifester l'amour qu'il lui porte ![19]

Fatima éprouve de la jalousie tandis que son père refuse ce mariage puisqu'il ne fait pas honneur à sa fille. Le silence d'Ali témoigne de son désir critiqué par Fatima. Les paroles de la femme deviennent, par extrapolation, une critique générale à l'adresse des hommes : *Epousez, comme il vous plaira, / deux, trois ou quatre femmes. / Mais si vous craignez de n'être pas équitables, / prenez une seule femme*[20]. La domination s'exerce aussi par cette décision de faire cohabiter les co-épouses. Malgré la volonté de la femme, l'homme dispose pleinement de son droit et du statut que lui donne, tout d'abord, la nature : *on est « homme », parce qu'on est né « masculin ». L'homme existe dans le gène, est « couvé » amoureusement par la mère et s'épanouit dans la société*[21].

13 Djebar, Assia, *Loin de Médine*, p. 7.
14 *Ibid.* p .12
15 *Ibid.* p. 42
16 *Ibid.* p. 45
17 Djebar, Assia, *op.cit.*, p. 67
18 *Ibid.* p. 70 : *Quatre épouses sont permises à tout musulman qui peut les entretenir, et qui surtout est assuré de les traiter justement, sans afficher une préférence…*
19 *Ibid.* p. 69
20 *Ibid.* p. 72
21 Chebel, Malek, *op.cit.*, p. 358.

Parfois, la polygamie est synonyme de la guerre entre les co-épouses et leurs enfants, cause de conflit ou de jalousie. La seule exception est le cas d'une épouse stérile qui n'a pas d'autre choix que d'accepter la polygamie.

En effet, la polygamie installe entre une femme et son mari une distance affective qui ne favorise pas la domination morale de celui-ci. En fait, ce qui compte le plus, ce sont les rapports de force à l'intérieur du couple[22].

Le psychanaliste, Christophe Dejours, explique dans son article, *Les rapports domestiques entre amour et domination*, le mécanisme des liens affectifs entre les partenaires et l'installation d'une sorte de dépendance qui réduit au mininum les manifestations de l'identité. La décision d'Ali s'inscrit plutôt dans un profond besoin de faire un changement et de se concentrer sur les enjeux qui lui assurent le califat. D'ailleurs, c'est une manière d'affirmer son identité au-delà des liens qui l'approchent à Mahommed et à Fatima.

Uu autre aspect à analyser vise l'autorité masculine qui provoque des réactions que l'on passe souvent sous silence (une forme de soumission). Fatima, l'héritière de Mohammed, ne peut pas lui suivre au califat même si elle invoque son droit de fille. Fatima devient soudain une menace : *Elle vivante, elle seule héritière par le sang et par la personnalité de l'homme Mahommed, elle incarne l'interrogation constamment ouverte sur le bien-fondé de cette succession !*[23] Mais ses paroles s'évanouissent dans l'abîme de la mort.

Les femmes qui racontent les histoires liées à l'époque de Mahommed ont l'air de chroniqueuses / conteuses. D'où cette forte impression d'oralité du discours romanesque djebarien. Nous nous concentrons sur un aspect qui découle de deux histoires : les alliances matrimoniales dont on ne conteste pas la justesse. Elles servent le plus souvent aux objectifs militaires ou financières. La valeur morale de la fille certifie le prix que le père impose au mari. Les normes de comportement largement prônées par la tradition musulmane modèlent le devenir de la jeune fille qui doit honorer sa famille. La haute qualité morale de celle-ci est le terrain propice au développement spirituel des descendants.

Le mariage dans la société algérienne est l'alliance, à travers un couple, de deux familles. Ce sont les femmes qui se déplacent. La femme quitte sa famille pour s'installer dans la famille de son époux. Elle se met sous la protection de sa nouvelle famille même dans le cas où elle ne résiderait pas sous le même toit qu'elle. Elle passe d'une soumission à une autre ; à celle au père succède celle au mari. (...)L'honorabilité qui commence avec la virginité se superpose avec le désir de protection et de développement du patrimoine matériel de la famille. (...) La femme est le vecteur essentiel de la bourse des valeurs symboliques et matérielles de la famille[24].

C'est une responsabilité que la femme porte avec elle dès sa naissance. Sa personnalité s'efface devant le bien-être de la famille. La soumission aux normes fait partie de son devoir. Et son honneur est un vecteur important pour l'image de sa famille d'origine. En revenant au roman, *la valeur morale de la jeune fille est, au sens propre du terme, une somme d'argent que le futur mari doit payer*[25]. Ainsi, le mari fait preuve de sériosité et de fermeté. Ces traits lui assurent la respectabilité au sein de la collectivité. Dans d'autres cas, c'est le Prophète même qui facilite et bénit le mariage.

La conjugalité et les principes *masculin – féminin* s'inscrivent dans la problématique de la domination et se trouvent dans une relation d'interdépendance. Il y a aussi le facteur social qui intervient dans la dynamique de cette relation. Dans l'imaginaire musulman, les décisions prises ne visent pas seulement l'individu, mais toute la famille. Alors, la notion de *couple* est redéfinie et se dilate jusqu'aux limites admises par la religion et les déterminismes sociaux. Le sociologue Gérard Neyrand observe également l'enjeu *socialité – conjugalité* et précise :

22 Knibiehler, Yvonne ; Goutalier, Régine, *La Femme au temps des colonies*, p. 291.
23 Djebar, Assia, *op.cit.*, p. 86.
24 Zemmour, Zine-Eddine, « Jeune fille, famille et virginité », *Confluences Méditerranée*, p. 73-74.
25 Djebar, Assia, *op.cit.*, p. 110-111.

L'imaginaire conjugal spécifique au couple n'en est pas pour autant autonome, il est enchâssé dans un imaginaire social légitime, en le structurant au travers des prolifiques discours sur le couple et sa raison d'être affichée (...)[26]

Conclusion

Les rapports de force à l'intérieur du couple témoignent d'une domination plus ou moins manifeste au niveau familial. D'ailleurs, il y a des normes et des « lois » non-écrites qui justifient ce concept dont les expressions sont diverses. Dans l'imaginaire djebarien, la domination est douée d'un trait particulier : la voix des femmes. Fatima ne cache pas son mécontentement à l'idée d'une autre épouse pour son mari, elle défend son droit à l'héritage de son père. Aïcha fait preuve de force pour un dernier adieu à Mohammed, son mari. Il s'éteint dans ses bras. La prophétesse suit sa voie, reste fidèle à ses principes et s'impose par la justesse de son Verbe. Assia propose une autre perspective à percevoir la domination et se penche sur la voix des femmes de la communauté : des épouses, des filles, des conteuses. Le seul fait de s'exprimer à haute voix est un acte d'affirmation de l'identité. Les femmes présentées par Assia se distinguent par leur dignité et la fermeté de la parole – leur parole – dont elles commencent à connaître le pouvoir par rapport à l'autorité de l'homme.

BIBLIOGRAPHY

Djebar, Assia, *Loin de Médine*, Éditions Albin Michel, Paris, 1991
Bernard Lamizet, *L'imaginaire politique*, Hermes-Science Lavoisier, Paris, 2012
Bonn, Charles, *Le roman algérien de langue française*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1985
Castoriadis, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Éditions du Seuil, Paris, 1975
Dictionnaire de l'Islam, religion et civilisation, Encyclopaedia Universalis France, 2019
Knibiehler, Yvonne ; Goutalier, Régine. *La Femme au temps des colonies.* Stock (programme ReLIRE), 1985
Montagnon, Pierre, *Histoire de l'Algérie des origines à nos jours*, Pygmalion, Paris, 2012
Neyrand, Gérard, *L'amour individualiste.* ERES, Toulouse, 2018
Virolleaud, Charles, « La mort de Mahomet, dans la tradition chiite » dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1943 /87-3 / pp. 407-417
Zayzafoon Lamia Ben Youssef, *The Production of the Muslim woman : negotiating text, history and ideology*, Lexington Books, Maryland, 2005

Sitographie

Chebel, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman.* Presses Universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 2013, 392 pages. URL : https://www.cairn.info/imaginaire-arabo-musulman--9782130620563.htm (consulté le 27/04/ 2020)
Dejours, Christophe, « Les rapports domestiques entre amour et domination », *Travailler*, 2002/2 no. 8, pages 27 à 43, https://www.cairn.info/revue-travailler-2002-2-page-27.htm, consulté le 2 décembre 2020
Dignat, Albin, *8 juin 632- Mort du prophète Mahomet*, Herodote.net – le média de l'histoire, publié ou mis à jour le 28.10.2020, consulté le 4 décembre 2020
Dignat, Albin, *570 à 632 – Introduction à l'islam*, Herodote.net – le média de l'histoire, publié ou mis à jour le 11.04.2020, consulté le 4 décembre 2020

26 Neyrand, Gérard, *L'amour individualiste*, p. 65.

Eiguer, Alberto, « Myhtes modernes de la domination », *Le Divan familial*, 2002/2 no. 9, pages 35 à 46 https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2002-2-page-35.htm, consulté le 22 novembre 2020

Tartakowsky, Ewa, « Femmes juives du Maghreb », *Hommes & migrations* [En ligne], 1299 | 2012, mis en ligne le 29 mai 2013. https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1862, consulté le 30 novembre 2020

Zemmour, Zine-Eddine, « Jeune fille, famille et virginité », *Confluences Méditerranée,* 2002/2 no. 41, pages 65 à 76 https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2002-2-page-65.htm, consulté le 2 décembre 2020

L'EXPLORATION DE L'EXIL AUX YEUX DE L'ÉCRIVAINE MARIA MAÏLAT ET DE SON PERSONNAGE FÉMININ, MINA

Ana-Maria Stănilă
PhD Student, University of Craiova

Abstract : Cet article traite de la condition de l'exilé, telle qu'elle est présentée dans le roman de l'écrivaine diasporique, Maria Maïlat – La cuisse de Kafka-. On évoque les raisons des intellectuels roumains de quitter la Roumanie et de choisir la France pour pays adoptif et seconde patrie, pendant une période où, vivre en Roumanie signifiait se soumettre aux injustices du régime et se complaire dans une existence malheureuse.
Pour Maria Maïlat, l'une des personnalités roumaines des années '80, l'incitation à l'exil est survenue à la suite de son interdiction par la censure en 1985. Là, elle a écrit plusieurs romans, en français, dont, La cuisse de Kafka, qui retrace le destin de Mina Baïlar, un personnage féminin racontant l'histoire de l'écrivaine même.

Keywords: exil, écrivain, diaspora, langue, français(e)

1. Introduction

La vie difficile, menée par les intellectuels roumains sous le régime communiste de Ceausescu, les a obligés de quitter le pays d'origine et chercher *abri* ailleurs. En se référant aux écrivains, pour eux c'était encore plus inquiétant, parce qu'ils ne pouvaient pas exprimer librement leur crédo artistique. À ces temps-là, la censure pratiquait des mesures qui limitaient l'imagination créatrice et imposaient des manières pareilles de penser. Tout devrait être soumis aux règles du tandem classe politique – exécutants dociles.
Maria Maïlat n'en fait pas exception. Dominée par des troubles intérieurs causés par la peur d'être étouffée du point de vue intellectuel, après avoir fait la preuve de son talent et interdite en 1985, elle décide de changer de *décor* et prendre le chemin de l'exil. C'est la solution que beaucoup de célébrités roumaines ont embrassée pour trouver, dans un autre pays, la reconnaissance des droits de l'homme. Il leur a fallu ce courage et cette force pour se libérer des préjugés communistes.
La France et les autres pays occidentaux représentaient, à ces temps-là, l'endroit idéal pour le développement personnel et intellectuel des scientifiques roumains. Ils y ont demandé l'asile politique et ont continué la lutte contre la doctrine communiste, voulant ainsi aider les compatriotes dans leurs *combats muets*, couronnés d'insuccès avant même qu'ils ne soient commencés. Se dresser contre le parti équivalait lutter contre un ennemi invisible parce que, suivant le modèle imposé par le communisme soviétique, ce système était capable d'aiguiser les uns contre les autres et de monter le côté maléfique qui réside dans chaque être humain. Voilà pourquoi un pays étranger reste la voie unique vers laquelle ils doivent se diriger.
Une fois arrivés là-bas, ils se sont créé un autre foyer et ont commencé à s'intégrer dans la nouvelle société, continuant leur travail de recherche ou de création, dans le cas des écrivains. Malgré les vicissitudes qu'ils ont rencontrées, ils ont tout misé sur leurs productions littéraires. « Il semble que toutes les circonstances se soient assemblées pour délier leur intelligence et aiguiser leurs facultés. » disait Hippolyte Taine en parlant des circonstances de la création de l'œuvre d'art, des pensées qui se prêtent parfaitement aux écrivains roumains diasporiques.

2. Le visage du communisme roumain

Le régime communiste était totalement opposé à celui capitaliste. Bien qu'il se soit voulu, à son début, un exemple de démocratie qui promouvait l'égalité entre les gens, le communisme est devenu un système dictatorial qui semait la terreur et la famine. La théorie du communisme était différente de sa pratique et s'alimentait du modèle soviétique. La réalité allait battre l'idéologie empruntée à Marx construite sur des termes théoriques comme : domination, exploitation, oppression, lutte de classes, sans prendre en considération les exigences réelles de la société.

La politique du *camarade* Nicolae Ceausescu, ce *génie des Carpates*, ne s'écartait pas des tendances de l'époque et continuait celle stalinienne. Tout en promouvant le nationalisme et le culte de la personnalité et mettant les bases d'une police politique nommée - *Securitatea*, le dictateur a réussi à contrôler toutes les institutions de l'état et, en fait, le pays en totalité. Animé par de grands rêves, Ceausescu a construit le pays sur le mécontentement et les vies sacrifiées des citoyens. L'austérité régnait dans les familles des roumains parce que tout allait à l'export pour pouvoir payer les dettes faites pour satisfaire le goût de la mégalomanie que le dictateur et sa femme, Elena, éprouvaient. Des bâtiments historiques célèbres, des églises – monuments avec une architecture unique et même des cartiers entiers ont été démolis pour évider l'espace et mettre en pratique les idées du *président aimé* qui contribuaient à *la reconstruction de la Roumanie.*

Les scientifiques de cette *époque d'or* ne pouvaient pas atteindre leur idéal intellectuel parce que le régime craignait leur influence sur les masses et faisait tout le possible pour que leur statut dans la société diminue. Cet état, construit sur des injustices, n'était pas à l'écoute des problèmes du peuple et les intellectuels étaient accablés par la frustration de ne pas pouvoir prendre des décisions pour eux-mêmes et pour les autres. Alors, leur travail de recherche est altéré.

En ce qui concerne les écrivains roumains qui ont travaillé pendant le communisme, ils se classent en deux catégories : ceux qui ont adhéré au communisme et, en ce cas, les raisons de chacun diffèrent, et ceux qui s'en sont séparés. Le régime voulait « assigner aux écrivains une fonction déterminée dans l'appareil idéologique de l'État » (Aucouturier 1998 : 62). Soumis aux contraintes politiques qui ont eu des répercussions sur l'activité créatrice, les écrivains, menacés en même temps par la censure, guettaient du coin de l'œil le monde occidental où leur professionnalisme pouvait se développer de manière libre.

La littérature socialiste avait des exigences précises se limitant à une présentation superficielle de la réalité sans que les auteurs puissent intervenir avec leur propre vision sur le monde et sur les faits présentés. Transgresser ces règles signifiait se suicider intellectuellement. Ultime solution ? Émigrer pour trouver refuge dans un autre pays et se contenter de l'expérience exilique.

3. Maria Maïlat - les causes de l'exil politique

Choisir la France pour pays adoptif, a été aussi une option pour Maria Maïlat, écrivain, critique de théâtre et d'art, poète et anthropologue. Née à Târgu Mureș en 1953 et diplômée de l'Université de Iassy – domaines sociologie et psychologie, elle quitte la Roumanie en 1986 après avoir été interdite par la censure communiste. « Arrivée en France, écrivant directement en français, elle a publié cinq romans, un volume d'essais et de contes philosophiques, un grand nombre de nouvelles, six recueils de poésie, et trois films documentaires[1] » (Babelio, en ligne).

L'exil politique, « l'espace relationnel des groupes luttant politiquement contre le régime en place dans leur pays d'origine » (Dufoix 1999 : 53), donne lieu à l'affirmation individuelle mais vient de main avec une crise de la double identité et les autres difficultés qui y dérivent : déracinement, problèmes d'insertion et d'acceptation.

Dans une interview de 2010 pour *La fondation pour l'innovation politique*, Maria Maïlat évoque les raisons pour lesquelles elle « a choisi la liberté » (Stolojan 1999 : 345) à l'Ouest. Se présentant comme originaire de Transylvanie et citoyen de la Roumanie pendant le régime de Ceausescu, elle a

1 Babelio, Maria Maïlat, *Bibliographie & Informations*, https://www.babelio.com/auteur/Maria-Mailat /31 5191 , consulté le 7 décembre 2020

quitté ce pays dans des conditions très difficiles et a obtenu l'asile politique en France ayant, pour une longue période de temps, le statut de réfugié politique. « Le seul privilège des exilés est celui de pouvoir faire connaître au monde la réalité, les vérités que leurs compatriotes ne peuvent exprimer. C'est un devoir qu'ils peuvent accomplir car ils défendent ainsi les intérêts supérieurs et permanents de la Roumanie » (Cesianu 1972 : 6).

« Je suis écrivain, en premier, dans ma façon d'être je crois que je suis d'abord écrivain mais, écrivain, pour moi, ce n'est pas un métier[2]. » disait Maria Maïlat en parlant de son statut actuel en France. Comme emploi, elle travaillait comme anthropologue de la société française.

Elle a quitté la Roumanie en 1986, en demandant un visa de touriste, et le facteur déclencheur l'a constitué le fait qu'elle faisait partie de plusieurs écrivains qui avaient été interdits par la censure, une forme de contrôle très puissante et très organisée à l'époque. Elle avoue qu'elle était surveillée avec sous écoute téléphonique, avec ses affaires régulières, avec des lettres déchirées de telle manière qu'elle s'en était rendu compte.

Arrivant à Paris, elle a voulu dévoiler au monde « le vrai visage de la Roumanie » (Vladimirov 2012 : 9) : l'un des meilleurs moyens d'oppression en Roumanie était la famine. « On mourrait de faim » racontait l'écrivaine dans l'interview citée. Il n'existait pas de médicaments et tous les produits qui arrivaient en Roumanie étaient contrôlés par le gouvernement, parce qu'il y avait un embargo sur le pays. Le peuple se retrouvait dans une situation continue de faim, de froid, parce qu'il n'y avait pas de chauffage, l'électricité fonctionnait seulement deux heures par jour, les conditions matériels étaient misérables pour tout le monde.

Dans ces conditions les gens étaient encore plus affaiblis. C'était le moment où intervenait la délation qui créait après de la culpabilité mais aussi de la dépendance des gens par rapport au régime. Parmi ceux qui participaient à la dictature il y avait toute sorte de gens, même ceux qui n'avaient aucune conviction politique mais qui, au quotidien, avaient peur, avaient faim ou espéraient d'avoir une promotion dans leur carrière professionnelle. Elle conclut alors que « C'est pour ça que, du point de vue politique, c'étaient difficile de dire que c'était du communisme » mais on reconnaissait, comme caractéristique, l'ambiance de peur que l'état cultivait.

Dans ce contexte, les seuls qui essayaient d'avoir une pensée critique ou d'initier un débat politique pour polariser les convictions des gens étaient les intellectuels. C'est pour cela qu'on parlait d'une répression de cette catégorie. Les articles étaient censurés pour avoir caché derrière leurs phrases des critiques à l'adresse du système et, de façon progressive, ces types d'articles arrivaient à être éliminés. Les écrivains étaient sollicités pour écrire certains types de poèmes, de louanges en honneur de Ceausescu pour soutenir le culte de la personnalité qu'il éprouvait. Il y avait beaucoup d'auteurs qui ont fait cela pour la liberté d'écrire et autre chose. « Moi, personnellement, le ne l'ai pas fait[3] » avoue Maria Maïlat.

Du point de vue de la littérature, il existait aussi un deuxième niveau de la censure qu'on ne connaissait pas, qu'on craignait plus parce que c'était invisible et on ne savait pas en quel moment elle pouvait intervenir. Notre écrivaine n'en a fait pas exception :

« Moi, j'ai sorti un recueil de nouvelles en Roumanie, le livre était censuré, on m'a demandé de changer la fin parce qu'il y avait un personnage qui se suicidait et, en Roumanie, on ne se suicidait pas. J'ai transformé effectivement la fin, je voulais garder cette nouvelle, et le livre a été publié. Il a eu une vie de trois mois, jusqu'un jour où, un critique littéraire a écrit dans la presse en montrant que toutes mes nouvelles sont des critiques du système. Il a fait un très grand papier où il montrait que j'étais un traître[4] ».

2 Interview avec Maria Maïlat (Roumanie), *Mémoires du communisme-1/2*, Fondapol – La fondation pour l'innovation politique, 2010, https://www.youtube.com/watch? v=J4es GqEhO d M &t=1s , consulté le 7 décembre 2020

3 Ibidem

4 Interview avec Maria Maïlat (Roumanie), *Mémoires du communisme-1/2*, Fondapol – La fondation pour l'innovation politique, 2010, https://www.youtube.com/watch? v=J4es GqEhO d M &t=1s , consulté le 7 décembre 2020

En conséquence, les quinze mille exemplaires ont été retirés des librairies et des bibliothèques d'une façon très brutale en quarante-huit heures. Effet contraire, après l'annonce, les gens se sont roués pour l'acheter.

Voilà des aspects dans la vie d'un écrivain qui était incapable d'exercer son métier pour avoir trahi *les valeurs du communisme*. Chaque auteur craignait la censure ou avait des cauchemars que sa création, fruit de sa pensé et de son intelligence, allait mourir. Pourquoi ? Parce qu' « on peut commettre les crimes les plus abominables au nom d'une cause noble et généreuse ». (Ionesco 1977 : 45).

Ce système politique, actuellement disparu de l'Europe, a produit des blessures qui ont laissé de grosses traces sur le visage de la Roumanie.

4. Questions et inquiétudes de Mina, personnage qui songe à l'exil

L'un des romans de Maria Maïlat écrit en France et paru en 2003 est *La cuisse de Kafka*. Le destin de Mina Baïlar, le personnage central, retrace celui de l'écrivaine : le lieu de naissance, les années d'enfance, les études supérieures à Iassy, les problèmes avec la censure, le statut d'exilé. Tout comme l'auteure, qui a fait sortir clandestinement un roman du pays, elle quitte la Roumanie et débarque à Paris avec le manuscrit d'un livre qu'elle va publier en France. En fait, la première partie débute avec la phrase « La gymnastique est un sport d'exil[5] ».

Les souvenirs des lieux si aimés du village natal sont évoqués dès le début « Cette histoire commence au cœur de la Transylvanie, entre les branches d'un cerisier[6] » et les éléments de la nature sont associés aux activités d'un jeune couple « ... en haut de la montagne, au creux d'un chêne trois fois centenaire, au milieu d'un lac alimenté de sources chaudes et salées ».

L'idée du sacrifice humain pour qu'un rêve se réalise est présentée à l'aide de la légende de Manole. Le personnage dit « Mon prénom est Mina, mais j'aurais pu m'appeler Ana comme l'épouse du Grand Architect ». « J'ai essayé de faire le mien ce mythe tel qu'il nous était transmis. En vain. Ana et moi formions les nœuds du même réseau anonyme, marqué du sceau de la déréliction[7] ». Le rêve absolu auquel Mina pensait dans ses moments de solitude était la liberté, mais elle a peur de ne pas rester « emmurée dans le silence et l'amnésie[8] ».

La chose la plus intéressante et même commune des gens qui ont quitté la Roumanie à l'époque communiste est qu'ils se sentaient étrangers dans leur pays d'origine, fait qui s'accentuerait plus si on appartenait à une minorité ethnique. Maria Maïlat évoque cela par son personnage « Peu importait que je fusse bilingue ou trilingue, le compte n'était pas bon. Il me manquait la sacro-sainte langue, joyau d'une antique identité maternelle[9] ».

La quête de l'identité commence à un âge assez jeune et continue dans le pays adoptif « ... puisque je n'étais pas d'ici, d'où venais-je ? Étais-je mon propre lieu de naissance ? ... Je venais d'ailleurs, mais pour quoi faire ?[10] ».

Tous ceux qui ont trouvé refuge ailleurs, hors de leur patrie, seraient fiers d'appartenir à leur nation même s'ils ne le criaient pas tout haut. *Ne jamais partir ? Y revenir ?* Voilà les questions d'une grande contradiction. Quitter la Roumanie devenait une mission qui rencontrait beaucoup de pièges mais, une fois l'idée germée dans la tête, il était presque impossible d'y renoncer. « Les miens avaient un nom à tiroirs. L'exil avait déposé ses germes dans une des cases[11] ». « Les réponses se

5 *Maïlat, Mria, La cuisse de Kafka, Fayard, Paris, 2003, p. 11*
6 Ibidem, p. 15
7 *Maïlat, Mria, La cuisse de Kafka, Fayard, Paris, 2003, p. 18*
8 Ibidem
9 Ibidem, p. 24
10 Ibidem, p.25
11 Ibidem

trouvaient, ..., dans les livres, et, peut-être, de l'autre côté du rideau de fer, sur la côte normande, là où les sauveurs avaient débarqué pour marcher contre l'ennemi[12] ».

Partir en France était à la portée de nos intellectuels parce que ce pays représentait le berceau de la civilisation et du capitalisme et, en même temps, c'était sa réputation d'hôte pour ceux qui sentaient et réagissaient comme les français. « Je songeais à la France, mais sans l'approcher, je l'observer de loin, depuis Saturne. Je ne me voyais pas débarquer à Paris en touriste, puisque Dante n'avait pas arpenté le Purgatoire en suivant le plan d'une agence de voyage[13] ». C'est une autre idée qui se détache : on doit faire des efforts pour y arriver et, de plus, on doit mériter d'être là, car, à la fin de toutes nos actions, on verra que cela a valu le coup. « L'exil n'était pas comparable à un week-end d'évasion à Venise ou à Prague[14] » mais, bien que ces gens doivent surmonter des situations des plus difficiles, partir est devenu une obligation et une habitude qui régnait sur la routine quotidienne. « Il flottait dans nos amours, le goût salé et sanguin de l'exil » ou « L'exil se colorait de tous les mélodrames que je glanais auprès des amies qui me prenaient pour confidente[15] ».

Contrairement à la réalité et aux pensées des gens, la doctrine communiste blâmait toute intention de quitter la Roumanie. « Fuir, déserter, s'expatrier, on nous l'avait enseigné, étaient des actes ignobles[16] ». Mais le désir de se sentir libres et de l'être vraiment, c'était plus fort que n'importe quelle idéologie que les communistes voulaient leur fourrer dans la tête.

Une fois installés à l'étranger, les pensés des roumains se dirigent toujours vers la patrie et les compatriotes, leurs frères trouvés encore sous la terreur de la dictature. « L'endroit de ma naissance était doux comme le miel. Saine et forte était cette nation de poètes et de pasteurs ![17] ».

Ce personnage féminin que Maria Maïlat a créé incarne les rêves, les troubles, les détresses, les désirs et les aspirations que les femmes de notre pays ont éprouvés parce qu'elles ont eu la malchance de se naître en Roumanie. En ce qui concerne l'écrivaine, elle nous a présenté, par l'intermédiaire de Mina, combien elle aime son pays malgré la vie incomplète qu'elle a eue mais, elle transmet aussi un message : que les roumaines sont fortes et intelligentes.

5. Conclusion

Le destin de Maria Maïlat est similaire à beaucoup d'autres intellectuels roumains. Vivant en France, elle a continué la lutte contre le régime de Bucarest par ses créations qui montraient au monde capitaliste des réalités qu'on n'imaginait pas exister. Pour elle, écrire en français n'a pas représenté un obstacle. Elle se sent bien en cette langue qu'elle utilise d'une main de maître. L'expérience exilique n'a pas été facile mais elle l'a dépassée et, finalement, elle a retrouvé son équilibre loin du pays d'origine. Maria Maïlat a accompli sa mission : écrire en liberté et laisser sa trace dans le monde.

L'histoire du peuple roumain n'a jamais cessé de surprendre. La période communiste, dominée par le régime dictatorial de Ceausescu, a rendu difficile la vie des gens confrontés à des injustices et a des cruautés atroces qui doublaient l'état de pauvreté nationale. L'oppression ou la persécution des intellectuels était l'une des pratiques du système. Alors, l'exil se voulait être une manière de se sauver matériellement et professionnellement et, pourquoi pas, de rester en vie.

BIBLIOGRAPHY

1. Aucouturier, Michel, *Le Réalisme socialiste*, PUF, coll. *Que sais-je ?*, Paris, 1998, p. 62 ;

12 Ibidem, p.31
13 Ibidem
14 Ibidem, p. 31
15 Ibidem, p. 35
16 Ibidem, p.33
17 Ibidem, p. 29

2. Cesianu, Constantin, Institut d'investigation des crimes du communisme et de la mémoire de l'exil roumain, fonds Sanda Stolojan, dossier n°6, l'activité de l'institut universitaire roumain Charles I[er], septembre, 1972, p.6 ;
3. Dufoix, Stéphane, *Les légitimations politiques de l'exil*, Genèses, vol. 34, 1999, p. 53 ;
4. Ionesco, Eugène, *Antidotes*, Gallimard, Paris, 1977, p.45 ;
5. Maïlat, Mria, *La cuisse de Kafka*, Fayard, Paris, 2003 ;
6. Stolojan, Sanda, *Au balcon de l'exil roumain à Paris avec Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Vintila Horia*, l'Harmattan, Paris, 1999, p. 345 ;
7. Taine, Hippolyte-Adolph, *Philosophie de l'art*, Tome premier, Treizième édition, Librairie Hachette, Paris, 1909 ;
8. Vladimirov, Iulia, Monica *Lovinescu în documentele securității. 1949-1989*, Humanitas, Bucarest, 2012, p. 9.

SITOGRAPHIE

1. Babelio, Maria Maïlat, *Bibliographie & Informations*, https://www.babelio.com/auteur/Maria-Mailat /31 5191 , consulté le 7 décembre 2020 ;
2. Interview avec Maria Maïlat (Roumanie), *Mémoires du communisme-1/2*, Fondapol – La fondation pour l'innovation politique, 2010, https://www.youtube.com/watch? v=J4es GqEhO d M &t=1s , consulté le 7 décembre 2020.

BR

ĂILA IN PANAIT ISTRATI'S WORKS, AN ETHOS AND TOPOS OF THE INTERCULTURAL DIALOGUE

Georgiana Troia
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The article aims to outline the image of Brăila from the beginning of the twentieth century, evoked in the texts of Panait Istrati, a space of intercultural dialogue in which "the person" is sought (and found!), to the detriment of "humanity".
The Brăila ethos of the beginning of the century develops the pride of the Greek (Kir Leonida), the modesty of the erudite spirit of the Russian Mihail, the free spirit of Nerantsula, child of a Jewish worker and a Greek, of Chira Chiralina, characters that Istrati creates starting most of the times from the "lived reality". In them is reflected, to a certain extent, a certain way of being of the author himself, but also of this mythical province with "its famous slums; Jewish, Greek, Russian, Gypsy ".
The Greek neighborhood Karakioi, the Turkish one, the Citadel, the Pit, the notorious place of the city, but also Kir Leonida's tavern, the kitchen of Thuringer are landmarks of a cosmopolitan city, a city that constrains and at the same time feeds many of the characters and the author himself the illusion of absolute freedom.

Keywords: topos, ethos, Brăila, cosmopolitanism, freedom.

Lucrarea își propune să contureze imaginea Brăilei Lui Panait Istrati ca topos mitic, în care dialogul intercultural este parte a etosului său, iar pentru aceasta, voi face o scurtă trecere în revistă a raportului realitate – ficțiune în textele istratiene, prezentând câteva opinii critice asupra acestei problematici, pentru ca apoi, prin analiza textelor *Viața lui Adrian Zografi, Kir Nikola, La stăpân, Nerantzula, Chira Chiralina, Mihail, Căpitan Mavromati, Casa Thuringer* să surprind acea evocare lirică a orașului cosmopolit despre care autorul ajunge să afirme, în 1930, după zeci de ani de hoinărit prin lume, „pentru ceea ce îmi cere viața, Brăila îmi ajunge. Ea este întreaga-mi umanitate”[1].
Scopul lucrării, așadar, este acela de a demonstra că dincolo de paginile care au un veritabil caracter etnografic, există o spiritualitate brăileană pe care Panait Istrati o redă prin personajele care îi populează scrierile, fie ele cu caracter autobiografic, fie ficționale, toate reflectând, până la un punct, un anume *fel de a fi* al autorului însuși.
Exegeza critică a analizat relația realitate – ficțiune în textele lui Panait Istrati, aducând adesea în planul cercetării caracterul autobiografic al textelor sale, raportul dintre eul real și eul fictiv, despre „vasta frescă realistă” și negarea autobiograficului, despre artă și adevăr.
În acest sens, Garabet Ibrăileanu este de părere că opera lui Istrati lasă „impresia de adevăr”, că autorul, biografic este, n-a ieșit din viață, [...] e întâi un om și apoi un scriitor”[2], în timp ce Zamfir Bălan, analizând afirmațiile autorului ca răspuns la acuzațiile aduse de N. Iorga după publicarea „Chirei Chiralina”, dar și la zece ani după aceasta, odată cu apariția ediției românești a *Vieții lui Adrain Zografi*, vorbește despre o schimbare a raportului realitate – ficțiune în creația scriitorului brăilean: „Dacă la început, arta lui Panait Istrati pare a se situa în zona de interferență a

1 Panait Istrati: *De ce m-am retras la Brăila,* în *Pelerinul inimii*, Antologie, cuvânt înainte, prezentări și traduceri, Alexandru Taler, Ed. Minerva, 1998, pag. 169
2 Garabet Ibrăileanu: *Omul și opera în conștiința contemporanilor și a posterității*, în Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, Ed. Minerva, București, 1985,pag. 453.

elemen
tului real cu imaginarul autorului, în etapa finală a creației, intenția artistică tinde să elimine ficțiunea în favoarea faptului trăit”[3]. Exegetul brăilean vine însă cu amendamentul că și această ultimă etapă, asociată cu scrierea *Vieții lui Adrian Zografi,* rămâne totuși „sub tutela ficțiunii”, dacă avem în vedere faptul că *adevărul* despre care Istrati vorbește în *Prefață* și care stă la baza scrierii volumului este „adevărul *meu”,* iar sursa de inspirație, autorul însuși: „documentul, - eu, cuvântul meu”. Prin urmare, acest *adevăr* subiectiv nu este altceva decât propria viziune asupra unei realități pe care o ficționalizează.

În același spirit, Papai Reka Catalin, autoarea studiului critic *Panait Istrati și relația dintre biografie și literatură*, după ce face distincția între scriere autobiografică și scriere autoficțională, raportându-se la *Trecut și viitor* al lui Istrati afirmă: „autobiografia este un pretext și rămâne o convenție, căci paginile acestea, deși intitulate autobiografice, configurează mai mult o viziune asupre lumii decât un personaj”, în sprijinul acestei afirmații venind și opinia lui Mircea Iorgulescu potrivit căreia biografia scriitorului brăilean i-ar fi fost absorbită de literatură.

Afirmația autorului însuși ar putea dezambiguiza acest raport între adevăr și ficțiune. În *Samoilă Petrov*, Istrati mărturisește: „E contrarie legilor romanului, zice-se, confuzia dintre ficțiune și realitate. Ei și? Viața mea întreagă a fost și va fi o confuzie. Și dacă numele lui Samoilă Petrov, devenit simbol, va produce oarecari strâmbări de nas boierilor din Brăila, apoi să ne amintim că [...] simțirile lui sunt universale și pot astăzi să însuflețească figura lui Petrov. Nu mai e vorba de *omul* care a trăit la Brăila, ci de *simțirea nobilă* care trăiește de când lumea. Orice mare artist știe asta”.[4]

Prin urmare, Kir Leonida, Kir Nikola, Mihail, Nerantsula, Chira Chiralina, Căpitan Mavromati și Adrian Zografi sunt o parte dintre personajele care populează lumea ficțională a Brăilei lui Istrati, un topos care capătă valențe magice, un oraș cu o lume pestriță în care „omul îl caută pe *om.*Și-l găsește.”[5]

O privire de ansamblu asupra Brăilei de la începutul secolului al XXI-lea ne-o oferă autorul într-un text autobiografic, *Cum am devenit scriitor*, un oraș construit „după un plan unic în lume. Un evantai desfăcut aproape în întregime”. Dincolo de imaginea orașului – evantai, cu opt străzi și două bulevarde, întretăiate de patru „căi”, autorul o descrie plastic, printr-un termen pe care ulterior îl vom găsi asociat cu mahalaua rău famată a Cetățuii, *paceaură*: „o paceaură planturoasă ce-și contemplă amantul ei, Dunărea, cu o privire pe cât de înflăcărată, pe atât de desfrânată”[6]. Într-o astfel de urbe, cu o populație despre care aflăm că „nu-i place monotonia”, conviețuiesc greci, evrei, ruși, țigani, români, albanezi, fiecare etnie având „mahalaua” sa. Mahalaua brăileană devine, pe de o parte, spațiu închis, cu reguli nescrise cărora, dacă nu te supui, ești exclus, dar, pe de altă parte, prin aceste constrângeri ea provoacă spiritele libere la nesupunere, la ieșirea din cercurile concentrice ale vulgului pentru a trăi iluzia libertății absolute. Un astfel de exclus este adolescentul Adrian (*Viața lui Adrian Zografi*) care scandalizează mahalaua prin pasiunea sa pentru lectură, o activitate „inutilă”, dublată de hoinăreală: „De la maică-mea și până la ultima cumătră bețivă – toată mahalaua se unise împotriva mea, ca să mă declare nebun”. Mai mult, neînțelegând de ce relația tânărului cu Leana „bucureșteanca” nu se materializează într-o căsnicie, aceeași mahala își pune întrebări cu privire la prietenia stranie dintre Adrian și Mihail, având nevoie de o certitudine pentru a se convinge că nimic nu este dubios în acest tip de relație. Se va opri din clevetit atunci când Mihail îl îngrijește cu abnegație pe prietenul său, salvându-l de la o boală cumplită, lucrurile revenind astfel la normalitate. Când presiunea mediului devine de nesuportat, Adrian, un alter-ego al autorului care mărturisea: „dorința de a hoinări se află în sângele meu de când m-am născut”[7], renunță la statut social, la foloase materiale și pleacă, conștient de deziluzia mamei căreia îi face „rușinea” de „a fi dat afară din nou de la stăpân”.

3 Zamfir Bălan: *Panait Istrati, tipologie narativă*, Ed. Istros Muzeul Brăilei, Brăila, 2001, pag. 185.
4 Panait Istrati: *Samoilă Petrov*, în *Amintiri, evocări, confesiuni*, Ed. Minerva, București, 1985.
5 Panait Istrati, *Op.cit.* pag. 168.
6 Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, Ed. Minerva, București ,1985, pag. 109.
7 Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor,* Ed. Minerva, București ,1985, pag. 100

Cu toate acestea însă, există în fiecare mahala un reper, un loc în care autorul reușește să găsească *omul*. Acest *om* pe care frenetic îl caută, într-o *omenire* a cărei existență o neagă (*„Omenirea nu există. [...]Există însă omul. De îndată ce înlături omenirea din drumul tău, descoperi pe om”.*), pare fie că împărtășește cu autorul aceeași iluzie a libertății absolute, fie au aceleași valori în care cred: generozitate, prietenie, altruism. Un astfel de reper este plăcintăria lui Kir Nikola, de pe calea Griviței, „o dugheană veche, puturoasă, unde se coceau pâine neagră, covrigi, jimble și plăcintă umplută cu mere, cu brânză și cu carne, delicatesuri ieftine, necunoscute în occident”[8]. „O dugheană care era, în același timp, și cuptor și prăvălie” devine însă, pentru cel care știe „să cerceteze marea taină a vieții: inima omenească”, spațiul sacru al regăsirii de sine, al regăsirii umanității, iar Kir Nikola, „veneticul”, „ticălosul de albanez”, pentru mahala, întruchipează generozitatea, bunătatea, valori care par să se regăsească doar într-o lume de basm, depărtată de cotidian. Omul murdar, dintr-o „mahala care egala în murdărie mahalalele vechiului Cairo sau ale vechiului Alep”, „în întregime îmbibat în untură și tăvălit în făină”, cu haina a cărei culoare era indescifrabilă din cauza „cojii groase de cocă scorojită, prăjită la foc și cu căciulița atât de unsuroasă, încât la căldură grăsimea se topea și se scurgea pe frunte”, este cel pe care „tainice cuptoare ale concepțiunii l-au făurit cu comori de gândire și cu simțăminte înalte”. El este cel care pledează pentru egalitatea etnică, considerând că indiferent de etnie, ne supunem aceleiași condiții umane: „Greci, turci sau tătari, nu suntem decât niște bieți oameni.” Albanezul cunoscător a trei limbi îl uimește pe tânărul Adrian cu măiestria sa în a–și face meseria, fapt care pare să îl transforme pe omul vesel de peste zi, din prăvălie, în omul care „scăpat de tot și de toți, se regăsea pe el însuși”, frământând aluatul și cântând „un cântec sălbatic”, pe chipul său citindu-se „nebănuite deznădejdi”.[9]

Este unul dintre puținele spații închise pe care Adrian nu le percepe ca pe limitări ale libertății. Este, peste zi, un loc al oamenilor pestriți, al *omenirii* de care pomenește Istrati și de care aminteam anterior, al femeilor desculțe și „veșnic însărcinate” venite la simigerie, de cele mai multe ori pentru a coace un dovleac. Însoțite de copii care poftesc la plăcinte, chiar fără a plăti, beneficiază de generozitatea lui Kir Nicola, împărțind plăcinta copiilor, iar ele ajungând doar să își lingă degetele. Este spațiul fetelor tinere care se sprijină de tocul ușii, având aceleași dorințe precum copiii și pe care albanezul le servește cu o bucată generoasă de plăcintă, strângându-le de mijloc și vorbindu-le despre pericolele adolescenței, dar este și locul unde „vițuiau bucuria și ticăloșia omenească”. Pentru străinul care „își cară țara în spinare”, fiind pretutindeni „un om de prisos”, care trece printr-o dramă familială, unicul mod de defulare este de a aduce în simigeria sa „un colț de Albanie”, petrecând alături de compatrioți, chiar dacă se știe furat sau dezamăgit de aceștia.

În ciuda acestor aspecte, numai în mahala Istrati poate găsi sufletul-pereche, acesta întruchipându-se în personajul Mihail (Mihail Mihailovici Kazanski, în viața reală), un refugiat rus de origine nobilă care alege să trăiască mizer, dar cu spiritul liber. Și nu în orice colț al mahalalei, ci în plăcintăria lui Kir Nikola, acolo unde Mihail, băiatul de prăvălie, în zdrențe, citește, în franceză, *Jack* de Alphonse Daudet, în timp ce „pe umărul cititorului [...] un păduche mare mergea ca un rățoi ghiftuit”. Pentru a se înțelege, vorbesc în limba greacă, limba tatălui lui Adrian, învățată de la mușterii lui Kir Leonida, primul „stăpân” la care lucrează adolescentul de treisprezece ani. Personajul – narator din *Căpitan Mavromati* dezvăluie că la baza învățării acestei limbi nu a stat curiozitatea, ci orgoliul grecului pe care, copil fiind, a știut „să-l miroasă și să-l exploateze”: „I-am spus că mama e romîncă, dar că tatăl meu, mort pe când eram în leagăn, fusese grec. Și precizai: *chefalonit!* Iar ca să-i speculez și mai bine îngâmfarea, adăugai: vin fără știrea mamei. Vreau să intru la greci și să învăț grecește”.

Împreună cu Mihail, Adrian va cutreiera lumea, însă, la Brăila, ei vând plăcintele lui Kir Nicola la Cazarmă, acolo unde acesta încearcă să salveze demnitatea umană a soldaților înjosiți public de

8 Ibidem, pag. 191
9 Panait Istrati, *Kir Nikola*, în vol. *Moș Anghel. Codin*, Ed. Minerva, 1984, pag. 214

superiori ierarhici, oferindu-le bucata de plăcintă pe care ofițerul doar le-o plimbă prin față, lovindu-i atunci când acceptă oferta mincinoasă de a se servi din ea.

O prietenie la fel de trainică se încheagă și între Marcu, adolescentul român, mutat de curând în mahalaua evreiască a orașului și Epaminonda, tânărul elen din Karakioi, cartier grecesc în urbea brăileană, ambii îndrăgostiți de Nerantsula, „sacagioaica", copil nedorit al unei muncitoare evreice cu un grec adulter. Iubirea pentru Nerantsula trece peste barierele etnice, subțiri de altfel în orașul cosmopolit în care „curțile sunt despărțite prin uluci cu zăbrele, așa că poți să vezi tot ce se petrece la vecin", iar lumea, „curioasă, privește în toată voia"[10]. Chiar la prima lor întâlnire, pe „ulița Kalimerei", Marcu observă la Epaminonda lipsa „obrăzniciei grecești", pentru ca mai târziu, după misterioasa dispariție a Nerantzulei, să sufere împreună prin mahalalele Brăilei, împingând coșul cu portocale și lămâi, motiv pentru a o găsi pe cea care i-a înverșunat inițial unul împotriva celuilalt, pentru ca apoi să îi apropie prin lipsă. Dcă în cazul Karakioiului descoperim „cartierul majoritar grecesc, chefliu și guraliv", populat de „greci visători și berbanți; turci cu fețe severe; grecoaice sprâncenate și melancolice; *cadâne* indolente, sfioase, privind printre uluci și gata să-și coboare vălul aruncat pe creștet", *Groapa*, „ulița în care pâlpâie seara o sută de felinare roșii", locul unde o vor găsi pe *Nerantsula fundoti*, pare să fie ultima treaptă a infernului, a degradării umane. Numai sufletul purificat de suferință al Nerantsulei, copilul înfometat, alungat, lovit și care scapă de moartea prin asfixiere provocată de mamă pentru a se sinucide și a-și ucide amantul, poate să rămână deasupra mizeriri umane a Gropii. Ea se hrănește, asemenea Chirei Chiralina, asemenea lui Adrian, lui Mihail și autorului însuși cu iluzia unei libertăți absolute a spiritului pe care niciun mediu, oricât de ostil, nu o poate subjuga. Această iluzie o face să ducă, la paisprezece ani, greul celor două „găleți de tinichea" cu apă purtate pe cobiliță de la „pompa mahalalei la casele pe care le îngrijea cu apă", iar mai târziu, să se prostitueze, păstrând „o anumită ingenuitate a păcatului".[11] Această ingenuitate este dublată de generozitate, ea prostituându-se pentru a putea plăti tratamentele lui Alecu, iar mai târziu, pentru a –l putea întreține pe Epaminonda, prietenul din adolescență care și-a pierdut mințile văzând degradarea în care este nevoită să trăiască Nerantsula. Discrepanța aceasta între ceea ce face și puritatea sufletească este mai curând specifică lumii poveștilor, o lume față de care cititorul actual s-a distanțat, dar pe care Istrati o creează magistral pe fundalul Brăilei începutului de secol. Referindu-se la acest aspect, criticul brăilean D.P.Perpessicius este de părere că „*Nerantzula* este însuși poemul Brăilei"[12]

Iluzia libertății absolute o face pe Nerantsula să afirme „Acum încă fac ce îmi place și nimic din ceea ce mă scârbește. Lumea urmează să-mi dea, iar eu dau ca și când aș fi la întâiele mele avânturi. Și așa va fi până voi fi dat totul împreună cu viața".[13] Soarta tragică a Nerantsulei, nu face altceva decât să potențeze poetic narațiunea, să accentueze atmosfera de basm a Brăilei de odinioară.

Același principiu pare să o ghideze și pe mama Chirei și a lui Dragomir a cărei casă este „iadul dragostei": „Orice fericire își are latura ei tristă; viața chiar o plătim cu moartea. Pentru aceea trebuie s-o trăim. Trăiți-o copii, trăiți-o după gusturile voastre și în așa fel ca să nu regretați nimic în ziua judecății din urmă."[14]

În cazul mamei Chirei, mahalaua *Cetățuii*, locul rău famat al orașului, devine, pe de o parte, mediul ostil, violent, spațiul limitativ al unei căsnicii la care a fost silită, pe de altă parte, locul în care libertatea spiritului se manifestă neîngrădit. Dacă în „Nerantsula", versurile „Pe malul mării, pe prundiș/ *Nerantsula fundoti*!/ O fecioară își clătea fusta/ *Nerantsula fundoti!*/" sintetizează puritatea copilăriei din mahala, definitiv pierdută și totodată frumosul din om, în *Chira Chiralina,* dansul

10 Panait Istrati, *Nerantsula,* Tiparul Institutului de Arte Grafice „Eminescu" S.A., București, 1940, pag. 89
11 Florin Vasilescu, *Scriitori printre sirene. Panait Istrati și Nikos Kazantzakis*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știimță și Artă, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", București, 2006, pag. 161
12 D, P, Perpessicius: *Omul și opera în conștiința contemporanilor și a posterității*, în Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, Ed. Minerva, București, 1985,pag. 479
13 Panait Istrati, *Nerantsula,* Tiparul Institutului de Arte Grafice „Eminescu" S.A., București, 1940, pag. 138
14 Panait Istrati, *Chira Chiralina,* Ed. Minerva, București, 1984, pag. 105

pare să fie manifestarea spiritualității nealterate, a bucuriei de a trăi, *de a da totul împreună cu viața.* Mama Chirei și a lui Stavru/ Dragomir este ea însăși născută din „tulpină românească pe care trei rase diferite se altoiseră: turcă, rusă și greacă, după ocupanții care stăpâniseră țara în trecut".

Atmosfera casei din mahalaua Cetățuii, „iadul dragostei", „casa unde veselia se plătește scump" (în galbeni și mai ales în suferință) este una orientală, mirifică. În lipsa bărbatului, un caretaș habotnic, casa răsună de muzica ghitarelor, acompaniate de castagnetele și tamburinele *musafirilor*, în timp ce „mama și Chira, îmbrăcate în mătase și săgetate de dorinți, jucau dantul batistei, se învârteau, se legănau, se ameteau"[15]. Se servesc lichioruri fine, cafele, narghilele, cadaif și sarailie în ultima dintre petreceri și chiar Dragomir dansează „jocul arăbesc al pântecului, bogat în mișcări", care atrage laudele și îmbrățișările musafirilor cunoscători.

Vorbind despre „o atmosferă de miraculos" în creațiile din așa-zisa *perioadă de imaginație* a scrierilor lui Istrati, Florin Vasilescu este de părere că autorul *contaminează* realul cu elemente ale fabulosului, iar personajele sale, „niște rătăciți din punct de vedere social", se transfigurează datorită „înălțimii aspirațiilor": „Istrati face trecerea de la lumea fabuloasă a baladei și basmului, la lumea concretă și plină de culoare a mahalalei."[16]

Imaginea mahalalei brăilene nu poate fi completă însă fără cea a portului, locul unde „un furnicar de hamali turci, armeni și români, cu saci în spate, se duc și vin în goană pe punțile care se înconvoaie sub greutatea lor"[17]

Brăila lui Istrati este un oraș cu viață intensă, care freamătă la începutul secolului al XX-lea. Poziția sa geografică și creșterea însemnătății sale comerciale au făcut ca orașul – port să atragă multe „neamuri străine" cărora autorul le schițează un portet de grup în *La stăpân*: „plecate după procopseală, dar reduse acum la lupta pentru trai, veșnic muncite de nostalgia patriei, nădăjduind mereu s-o revadă într-o zi și sfârșind întotdeauna prin jalnice țintirimuri".

Cu același scop pare să fi ajuns la Brăila și Căpitan Mavromati, un alt suflet rătăcit pe care Adrian îl întâlnește în prăvălia lui Kir Leonida, de pe Strada Malului, din cartierul Karakioi, cel de la care va primi *Dicționarul Universal al limbei române*, „cartea sfântă" a adolescenței lui. Intrat la stăpân grec, după principiul unchiului Anghel, potrivit căruia „Numai printre străini te faci om", Adrian găsește în căpitan Mavromati un om învins de destinul potrivnic, care și-a văzut visul spulberându-se, acela de a avea un cargo-boat, fiind nevoit să îl vândă pentru a se debarasa de „prietenul" și partenerul de afaceri care i-a ademenit soția. Chiar și așa, zdrențuit și ironizat de barcagiii și caiacgiii din birt, uitat de prietenul grec din Brăila, bătrânul Zaneto, tatăl lui Kir Leonida, „căpitan" Mavromati își păstrează însă generozitatea, încrederea în prietenie (nu-i poate urî pe prietenii care l-au marginalizat) și demnitatea umană. Moartea lui îl face pe Adrian să renunțe la a mai lucra în prăvălia grecului Kir Leonida, chiar dacă obținuse un statut social superior celui de slugă, *tejghetar.*

Aceeași bunăstare a portului brăilean pare să îi fi atras și pe frații Max și Bernard Thuringer, mari exportatori de cereale. Casa Thuringer, de pe strada Grădinii Publice, din luxosul cartier al Poligonului, are în bucătăria ei unul dintre cele mai autentice spații ale dialogului interetnic. Aici găsesc nu atât loc de vânzare a mărfurilor (pe care adesea le lasă fără a cere ceva în schimb), adăpost sau un ceai cald, cât mai ales „căldură umană" „zarzavagii sau negustori de păsări, băieți de băcănie, brutari, lăptari, vânzători de fructe, toți nenorociții veniți din toate colțurile lumii și bătuți de toate vânturile"[18].

Se remarcă, între toți, Hasan, *lustrugiul* turc, cel care întârzie peste măsură la cafea și tutun în bucătăria surorilor Müller, stând în colțul lui, pe scăunel și admirând gesturile neglijente ale stăpânelor care au devenit obișnuință pentru toți cei care calcă pragul acesti loc în care „inima se deschide ca într-un altar". Minutele petrecute aici, în tăcere și contemplare, sunt singurele bucurii ale celui care, renegat de tatăl său, un mare bei, este nevoit să „facă lustrul" în centrul Brăilei, să

15 *Ibidem* , pag. 97
16 Florin Vasilescu, *Op. cit*, pag. 173
17 Panait Istrati, *Chira Chiralina,* Ed. Minerva, București, 1984, pag. 161
18 Panait Istrati, *Casa Thuringer*, în vol. *Viața lui Adrian Zograf,* Ed. Minerva, București, 1983, pag. 58

sup
orte
din partea unor mușterii cuvinte grele precum „turc puturos” sau gesturi jignitoare ca acela de a-i răsturna cutia cu piciorul, după ce ghetele i-au fost lustruite. Povestea originii alese a lui Hasan devine motiv de amuzament, mai ales pentru Mitzi, cea mai mică dintre surori, cea de care turcul este atras, însă ironiile ei nu sunt usturătoare, ci mai curând vor să îl scoată pe Hasan din tăcerea lui dublată de tristețe.

Tot aici poposește Barba Stamate, negustorul zgârcit , cu câteva produse în coșniță, de teamă să nu piardă capitalul investit în mărfuri scumpe, cel care, din gelozie, își ține amanta „zăvorâtă”, neputând să accepte că interesele materiale ar deterimna-o pe femeia cu mult mai mică decât el să îi stea alături. În bucătăria casei Thuringer vin femei din mahalalele orașului, foste vecine ale surorilor Müller, să își spună necazurile, să ceară sprijin, Ana, stăpâna casei, rămânând prietena modestă și generoasă, așa cum era atunci când erau vecini și locuiau în Piața Săracă. În familia nemțească însă, sărăcia era purtată cu demnitate, o demnitate dată de orgoliul apartenenței la „o rasă superioară”, dată de frumusețea fetițelor blonde, dar și de educația în spirit catolic. În plus, mama, Madam Carolina, limitează contactul copilelor cu fetițele românce, de teama „românizării” acestora, ceea ce în mentalitatea ei însemna o căsnicie în care femeia să fie hrănită prost și lovită adesea. Trecute de acest obstacol, cele trei nemțoaice frumoase dau un farmec aparte bucătăriei din casa Thuringer, prin feminitatea și simplitatea gesturilor lor care atrag „furnizorii” de origini diferite și cu povești de viață uimitoare, povești care se deapănă în timp ce ele, „așa cum se aflau în bucătărie, sumar îmbrăcate, niciodată fardate, cu totul în largul lor, coseau între o mamă comic de arțăgoasă, servitorii casei și o mulțime de cunoștințe și furnizori.”

Portretul de grup al „neamurilor străine”, al „semințiilor” care populau Brăila la începutul secolului trecut, schițat în *La stăpân,* este completat în *Casa Thuringer* de cel al *furnizorilor*: „ greci, armeni, macedoneni, bulgari, extrem de cutezători și, în majoritate, oameni cinstiți, ei căutau să adune avere prin muncă, prin economie, și, evident, ajutați deseori de noroc. [...] Cea mai mare parte dintre acești visători cupizi, îmbătrâneau lângă bătrânul lor cărucior cu lămâi și portocale. Îi vedeai, mai ales, cu o coșniță în mână, strecurându-se pe poarta de serviciu a boierești locințe ale lompatrioților lor cu destin mai fericit, așteptând în bucătărie până ce stăpânul catadicsea să vie să se uite în coșnița lui.”[19] Detaliul referitor la fapul că aceștia reprezentau „o bizară specie de oameni, astăzi dispărută”vine să dea acel farmec pe care îl au lumile dispărute, contribuind la atmosfera de miraculos, de poveste.

În contextul acesta, bucătăria casei Thuringer devine spațiul protector al celor care, purificați de suferințele vieții, vin să își spună poveștile într-un cadru asemănător cu cel al hanului lui Sadoveanu, „cu ziduri groase și porți ferecate”. Ironia și autoironia la adresa propriilor visuri din tinerețe sunt armele cu care aceștia se răzbună pe destinul potrivnic și totodată dovezi ale maturizării lor, iar logosul, unica modalitate de a se salva, de a-și continua iluzia.

Așadar, re-facerea imaginii Brăilei prin cuvânt este, la Istrati, o încercare de recuperare a lumii amintirilor sale, dar și o încercare de regăsire a sinelui. În mozaicul acesta etnic al orașului cosmopolit, autorul, căruia întraga exegeză critică îi recunoaște harul de povestitor, construiește o lume cu aer exotic, căreia distanțarea în timp îi dă o notă de miraculos, veridicitatea pierzând totuși teren în fața evocării poetice. Întoarcerea lui Istrati în Brăila, la finalul existenței sale, „ca și Ulise al versului francez, după o miraculoasă călătorie”[20] prin lume și spre sine, în care a căutat neîncetat *omul*, îl face să afirme: „Așa am regăsit Brăila copilăriei mele. De fapt, m-am regăsit pe mine. Căci pentru mine, eu și cei care îmi seamănă sufletește sunt toată Brăila și toată omenirea[21].”

19 Panait Istrati, *Casa Thuringer*, în vol. *Viața lui Adrian Zografi,* Ed. Minerva, București, 1983, pag. 55
20 D, P, Perpessicius: *Omul și opera în conștiința contemporanilor și a posterității*, în Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, Ed. Minerva, București, 1985,pag. 479.
21 Panait Istrati: *De ce m-am retras la Brăila,* în *Pelerinul inimii,* Antologie, cuvânt înainte, prezentări și traduceri, Alexandru Taler, Ed. Minerva, 1998, pag. 169

BIB LIO

GRAPHY

Bibliografia operei lui Panait Istrati (ediții citate):
ISTRATI, Panait: *Casa Thuringer*, în vol. *Viața lui Adrian Zografi,* Ed. Minerva, București, 1983;
ISTRATI, Panait: *Căpitan Mavromati,* în *Căpitan Mavromati. Ciulinii Bărăganului*, Editura Ion Creangă, București, 1984
ISTRATI, Panait: *Chira Chiralina*, Ed. Minerva, București, 1984
ISTRATI, Panait, *Kir Nikola*, în vol. *Moș Anghel. Codin*, Ed. Minerva, 1984
ISTRATI, Panait: *Nerantsula*, Tiparul Institutului de Arte Grafice „Eminescu" S.A., București, 1940
ISTRATI, Panait: *Samoilă Petrov*, în *Amintiri, evocări, confesiuni*, Ed. Minerva, București, 1985

Antologii. Eseuri.

ISTRATI, Panait: *De ce m-am retras la Brăila,* în *Pelerinul inimii,* Antologie, cuvânt înainte, prezentări și traduceri, Alexandru Taler, Ed. Minerva, 1998
ISTRATI, Panait, *Cum am devenit scriitor*, Ed. Minerva, București ,1985

Referințe critice

BĂLAN, Zamfir, *Panait Istrati, tipologie narativă*, Ed. Istros Muzeul Brăilei, Brăila, 2001
IBRĂILEANU, Garabet: *Omul și opera în conștiința contemporanilor și a posterității*, în Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, Ed. Minerva, București, 1985
PERPESSICIUS, D.P.: *Omul și opera în conștiința contemporanilor și a posterității*, în Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, Ed. Minerva, București, 1985
VASILESCU, Florin: *Scriitori printre sirene. Panait Istrati și Nikos Kazantzakis,* Academia Română, Fundația Națională pentru Știimță și Artă, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", București, 2006

MA

RK HADDON'S THE CURIOUS INCIDENT OF THE DOG IN THE NIGHT-TIME VIA SEMINO'S CONCEPT OF "MIND STYLE"

Alina–Lucia Ardelean
PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:The paper expands upon "mind style" in Semino's research, exemplified through Christopher Boone (a boy with an autistic spectrum disorder), the main character of Mark Haddon's 'The Curious Incident of the Dog in the Night- Time' (2003). The paper highlights the concept of mind style in correlation with fictional minds and draws upon the picture that Christopher Boone provides us with about himself via others characters or voices from the book. There are also comments expanded upon a series of relevant samples for studying "mind style" and mind in fiction such as language and speech, grammar structure and vocabulary which are deducted from Christopher's Autistic Spectrum Disorder. These relevant samples and choices are the premises for the functioning of "mind style."

Keywords: Haddon, Semino, „mind style", interactional communication, lingvistics and pragmatics.

This present paper starts from the question "What is disability?" We all know that learning about disability does not mean to recognize only the nature of handicap, deficiency or impairment which some children suffer from. It reflects their inability to move, see, hear, speak, relate and behave. Learning about disability means to go beyond the physical appearances and find out those aspects from self-presentation, communicational behaviour, use of lexical and grammar structures which reveal the complex structure of a person that is affected by disability.

Mark Haddon's *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* has received many well-known literary prizes for providing a perceptive and realistic representation of the mind of its main character, Christopher Boone, a person affected by the Asperger Syndrome. Christopher, a fifteen years old boy, lives a sterile life and provides us the perception of the world we will problably have never access to. Suffering from Asperger Syndrome, a form of autism, Christopher should face daily provocations and people's negative perception. His form of autism is reflected in terms of problems of communication, social relationships, an almost sick imagination, even though he possesses language abilities and a high level of intelligence.

In this essay, I will employ a linguistic approach to Mark Haddon's *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* in order to highlight the perception of the main character, Christopher Boone, as the first-person narrator. Christopher, encouraged by his favourite teacher Siobhan from his special school, decided to write his own novel, a murder mystery one, in which his major attempt is to discover the murderer of Wellington, his neighbour's dog. His story is focused on traumatic experiences, challanges, inner thoughts which reveal a mind that is not "normal."// The novel is concerned with depicting autism and Asperger Syndrome, due to the fact that the main character is described in terms of these medical defficiences. Firstly, I will tackle how narratological and linguistic characteristics of this novel arouse possible reactions on the part of the reader. It is accomplished through commenting upon the representation of "mind" in correlation with Margolin's (2003), Palmer's (2004) and Fludernick"s (1996) term "fictional mental functioning within stylistics" together with Fowler's term "mind style".

Semino, in her article "Mind Style 25 years on" (2007, p.153) presents the two authors Leech and Short who, in their research *Style in Fiction*, were concerned with the notion of "mind style".

Lee
ch
and Short discuss "mind style" and make the distinction between a fictional world and a "world view": "the fictional world is what is apprehended, whereas our present concern is with how that world is apprehended, or conceptualized" (qtd in Semino, 2007, p.153).

Both authors adopt Fowler's term "mind style" instead of "world view," which is concerned with capturing an "impression of a world view" (qtd in Semino, 2007, p.76) and "any distinctive linguistic representation of an individual mental self" (qtd in Semino, 2007, p.103). According to Semino, "mind style" and "ideological point of view" are used to rendered the idiosyncratic and social aspects of the world views.

Semino also claims that reading fiction gives us the impression of being involving in the story, it makes one feel like being somebody else, acting, feeling and thinking contrary to our personal experience. It lets us access the character's mind, using a third person, an omniscient narrator who depicts the protagonist's mental events, and allows us to find out the character's way of thinking.

Semino notices that the notions of mind and consciousness have become the main preoccupation for narratologists and have been included in various definitions of narrative fiction. Semino highlights this aspect through Fludernik's (1996) example, who defines "narrativity" through "experientiality," adding that "since humans are conscious human beings, (narrative) experientiality always implies and sometimes emphatically foregrounds the protagonist's consciousness" (1996, p.30).

Palmer, in his book *Fictional Minds* (2004), acknowledges that the characters' minds are central elements for defining and studying narrative fiction: "narrative fiction is, in essence, the presentation of fictional mintal functioning" (Palmer, qtd in Semino, 2007, p.155). In Palmer's opinion, the term "mind" includes "all aspects of our inner life, …dispositions, feelings, beliefs and emotions" (2004, p.19). For Palmer, to understand a narrative, means to reconstruct the functioning of the minds of the characters which allows the reader to understand actions and events.

On the other hand, Margolin uses Palmer's term "cognitive mental functioning," showing us the importance of studying minds as authors, narrators and protagonists. Margolin's term "cognitive style" is similar to mind style and it is defined as a "tendency to process information in a particular way which constitutes an interface between cognition and personality" (qtd in Semino, 2007, p.156). Margolin claims that readers and authors are keen on approaching "folk psychology" as socially shared models of "normal and abnormal" minds. He argues that the study of fiction and fictional minds have assimilated concepts from cognitive science.

Semino highlights Fowler's concept of "underlexicalization." It means that an individual is deprived of lexical items and possesses limited access to associative concepts such as the "norm" and "overlexicalisation" which represent "the availability of an unusually large number of specialised lexical items in particular areas" (Semino, p.284). Further on, Semino uses the notions "schema" and "frame," encountered in cognitive psychology. They represent "an organized packet of information about the world, events, or people, stored in long-term memory" (157). Semino claims that "according to schema theory, comprehension requires that the comprehender both possesses and activates the schema or schemata that are appropiate to the text or experience they are involved with" (157). Semino argues that delaying the activation of the schema, there appears Margolin's phenomenom called "frame blocking," through the fact that "the author has to prevent (block) the reader from activating his or her pertinent categories of world or literary knowledge and applying them to the textual fragment in question in order to identify the persons, situations, or events portrayed in it" (158).

Many readers experience confusion and incomprehension, which are characteristics of frame-blocking, and they should find explanation for poor action and description of a familiar situation or event.

Conceptual metaphors represent expressions in language patterns of metaphorical thought, according to Cognitive Metaphor theory. Metaphors are defined by Lakoff & Johnson (2003) as "understanding and experiencing one kind of thing in terms of another" (p. 5). They claim that

"every experience takes place within a vast background of cultural presuppositions" (p. 57). Kovecses claims that each person uses metaphors in a different way, according to his or her personal experiences and interests.

The main concern of mind style and fictional minds is to focus on stretches of narration such as first–person and third-person narratives, belonging to the same character. The narrative that allows inferences on the workings of a protagonist's mind represents a source for studying the mind style in relation to social and conversational behaviour.

For a better understanding of the concept of "mind style," Semino highlights some aspects which outline this concept, such as self-presentation and descriptions of behaviour, grammar, vocabulary, figurative language with metaphors and similes, person deixis, speech presentation and conversational behaviour. I will further depict them in Haddson's novel, whose main character, Christopher, the main narrator, offers us a self description. Culpeper (2001) opines that Christopher's characterisation is made via "self- presentation." From the beginning of the novel Christopher offers us some interesting items of information about himslef. He cannot tell lies, because his imagination cannot perceive anything else but possibilities from the real life. Christopher relates only true things about which he is certaint that they are true, placing the reader in a comfortable and safe place.

"This is another reason why I don't like proper novels, because they are lies about things which didn't happen and they make me feel shaky and scared.
And this is why everything I have written here is true" (Haddon, 2003, p.25).

Christopher, aware of his disorder, reveals to the reader that he has "behavioural problems" and makes a clear list of those problems:

"These are some of my Behavioral Problems:
Not talking to people for a long time [4]
Not eating or drinking anything for a long time [5]
Not liking being touched Screaming when I am angry or confused
Not liking being in really small places with other people Smashing things when I am angry or confused Groaning
Not liking yellow things or brown things and refusing to touch yellow things or brown things Refusing to use my toothbrush if anyone else has touched it
Not eating food if different sorts of food are touching each other
Not noticing that people are angry with me
Not smiling Saying things that other people think are rude [6]
Doing stupid things [7]
Hitting other people Hating France Driving Mother's car [8]" (p.59-60)

Chritopher mentions many other examples regarding his behavioural patterns. He describes the scene when he hit a policeman because he touched him. It brings about Christopher's being arrested and kept for a while at the police station.

From the outset, Christopher is keen on observing and perceiving the others, and the novel reveals his feelings and understanding of a dog's mood. The death of the dog results in Christopher's loneliness, his inability to communicate with the outer world and cope with real life problems.

The following quote from Virginia Woolf's The Waves, footnoted by Christopher: "I am veined with iron, with silver and with streaks of common mud. I cannot contract into the firm fist which those clench who do not depend on stimulus" (p.5) is inserted in the novel to show that he does not like "proper novels," because they comprise incomprehensible sentences. This quote includes some words such as "iron" and "silver" which allude to Christopher's lack of ability to be as strong and determined as the two metals are. The mud, in his perception, is associated with cowardice which prevents him from acting decisively and without any doubt. Christopher reveals

his likes and dislikes. For instance, he likes to be sure of his identity (a main reason that he does not like Virginia Woolf), and he likes policemen because "They have uniforms and numbers and you know what they are meant to be doing"(7). He does not like indecision and imposition regarding how to perceive the others.

The presence of the author's voice in the novel, echoes Mark Haddon as an alter ego of Christopher Boone. We are introduced into the art of writing when it is presented the dichotomy between maths and art, between the logical and the illogical sense of structure, and and between the capacity versus the incapacity of Cristopher's understanding the others' feelings.

An ilustration of his behaviour emerges from the description of the episode when he is driven to the police station for having assaulted a policeman. Christopher does not understand the situation, he looks out of the car's window to see the Milky Way, that offers him security and a logical answer to how an impressive universe works. His dichotomous thinking involving the transition from "hot plastic" to stars reveals his mental processes and his ability to make connections.

Another odd behaviour of Christopher is related to the episode of listening to the white noise from the radio frequencies while he is being interrogated by a policeman. The white noise of the radio makes him feel happy and safe, because this sound blocks out the police officer's voice and questions, perceived by him as menacing. He can not process the information and, for this reason, he runs away. A common behaviour for Christopher is to compare his mind with a machine; he equates his mind with a bread maker. Moreover, when he hears that his mother is hospitalized, he likes to go and see her because he likes "uniforms and machines."

We also learn that Christopher liked the police cell: "It was nice in the police cell. It was almost a perfect cube" (17), and he describes it to the smallest details. Without assuming that the author intended to patronize him, we can guess that Christopher feels comfortable there, imagining a story in which he is the protagonist who is going to escape from prison. He is creating his own story and this grants Christopher an authorship quality.

Most of Christopher's behavioral problems are related to communication. He behaves rather detached and coldly in his relation with his parents because touching means affective communication, and he does not like to be touched. In moments of anger and confusion, when he cannot communicate, he "smashes things" and speaks out in a such a way the other people regards him as being "rude" (60). Christopher's environmental relationship is based on logic, not on feelings, and it emerges in his step-by-step investigation for finding out who killed Wellington.

The conflict with his father and the throwing away of the book, which can be regarded as a hint at his connection with the outside world, makes Christopher distinguish the real from the fake issues. He understands that novels are "fake," but he is not yet able to see the lies on their face. He discovers that his mother is alive and responds to his father's touch with an uncharacteristic passivity to such a shocking discovery. At the time of the meeting with his mother, although she wants to hug Christopher and hold his hand, as many other mothers do, he rationally understands her attitude but is emotionaly unable and refuses her gestures. She must learn his confort range and how difficult it is to raise a disabled child.

The narrative comprises some aspects related to Christopher's characteristics and the workings of his mind approached by Culpeper as "implicit cues" (qtd in Semino, p.283). They represents indirect issues of inferences regarding his mental features.

Christopher uses language from a twofold perspective, that of the narrator and of the main character through the implicit cues, which will offer us an impression of his world-view, or "mind style," in Fowler's terminology.

There are some scenes in which Christopher does not know the meaning of the common words, familiar to an ordinary fifteen-year-old-boy. He has to search in UK currency what "quid" means (187). It happens when he is travelling by train and does not know words related to traveling by train such as "single" and "return" (189), which are lacunar words that reveal a certain degree of

”underlexicalisation.” They are defined as a “verbal repertoire that is more limited than normal, suggesting the lack of conceps that are generally available” (Semino, p.284). Haddon uses these language gaps which are not always plausible, and the author provides the reader with clues due to the created impression that Christopher’s vocabulary is lacunar as regards some domains owing to his cognitive and social background and to his limitations.

Such limitations are obvious, on the one hand, in terms of the ‘type–token ratio,’ which comprises approximately 62,000 words and is around 6.68. It reveals a less varied and simple vocabulary used by Christopher. On the other hand, when he speaks about topics which reflect his interests and abilities, he manifests an “overlexicalisation” that amounts to an abundance of well-known terms and concepts.

A relevant paragraph introduces Christopher who is counting the chapters of the novel with prime numbers for example 2,3,5,7,11. He explains us that: “Prime numbers are what is left when you have taken all the patterns away… they are very logical but you could never work out the rules, even if you spent all your time thinking about them” (15).

When he describes Battenberg cakes, because he has technical abilities, he uses a vocabulary related to geometry, creating the illusion that he is unable to function in wordly situations.

“And she said, “Luckily I have some of that as well. And what about Battenberg?” And I said, “I don’t know because I don’t know what Battenberg is.” She said, “It’s a kind of cake. It has four pink and yellow squares in the middle and it has marzipan icing round the edge.” And I said, “Is it a long cake with a square cross section which is divided into equally sized, alternately colored squares?” And she said, “Yes, I think you could probably describe it like that.”

There are some key-words in the novel such as ”and,” ”I,” ”because,” ”father” and ”said.” *The Curious Incident* is a first person-narrative which comprises a high frequency of ”I can”. “I” is a third top keyword and, compared with other fictional texts, it reveals to the reader that Christopher is focusing on himself and runs away from relationships, which is a clear instance of his autistic disorder. The words “and” and “then” hint at the fact that Christopher is used to employing simple sentence structures, where clausal coordination with ”and” is desirable instead of subordination. The conjunction ”because” points out Christopher’s preoccupation for finding the logical significance of his relation with his surrounding world. The frequency of ”said” hints at Christopher’s habits to use a reporting clause in every statement, and his clauses contain the verb *say*. The constant use of reporting clauses and of the verb “say” reveals automatically Christopher’s tone present in conversations. It leads to the idea that autistic people have difficulties in communication and in establishing social reltionships. Christopher uses “and” for connecting phrases and clauses. Almost each page of his novel starts with “and.” Mention should be made of a suggestive paragraph that has many ”ands” inserted, as follows below :

“So I stood very still in the train carriage and didn’t move. And then I heard someone say “Christopher.” And I thought it would be someone I knew, like a teacher from school or one of the people who live in our street, but it wasn’t. It was the policeman again. And he said, “Caught you just in time,” and he was breathing really loud and holding his knees. And I didn’t say anything. And he said, “We’ve got your father at the police station.” And I thought he was going to say that they had arrested Father for killing Wellington, but he didn’t. He said, “He’s looking for you.” And I said, “I know.” And he said, “So, why are you going to London?” And I said, “Because I’m going to live with Mother.” And he said, “Well, I think your father might have something to say about that.” And then I thought that he was going to take me back to Father and that was frightening because he was a policeman and policemen are meant to be good, so I started to run away, but he grabbed me and I screamed. And then he let go. And he said, “OK, let’s not get overexcited here.” And then he said, “I’m going to take you back to the police station and you and me and your dad can sit down and have a little chat about who’s going where” (196).

The various uses of "and" are typical in spoken rather than in written language, and are proofs of child-like speech. The raised frequency of "and" in fiction is often related to child-narrators or to characters with child-like minds. In the above quoted text, there is to be noticed the high frequency of the subordinating conjunction "because," reflecting Christopher's preoccupation for cause-effect relationships and for spelling out further explanations for facts and events. We can observe an 'overlexicalisation' that characterizes Christopher when he speaks and depicts things and it offers arguments in marine biology and geometry. The novel's average of the sentences is approximately 17,61 words, some of the sentences have 29 and 24 words and many noun phrases for a example "a long cake" used for highlighting the feeling of security in talking about a familiar topic and how such things make him feel competent and self-confident. Christopher changes the style of exposure from a informal to a formal one and vice-versa. These shifts can be regarded as Christopher's self-representation as an autistic child.

All the grammatical samples present in Christopher's narrative are representative for Christopher's lexis. They suggest both the child's simplistic mental processes in some areas of knowledgement and his mind endowed with the exceptional capacity of memorizing facts that concern well-known domains.

Christopher renders his difficulties and peculiarities in communication through metalinguistic or metanarrative remarks. He should cope with his own and other people's use of metaphors, because people talk using metaphors, as it is shown in below paragraph:

"The second main reason is that people often talk using metaphors. These are examples of metaphors: I laughed my socks off. He was the apple of her eye. They had a skeleton in the cupboard. We had a real pig of a day. The dog was stone dead.

The word metaphor means carrying something from one place to another, and it comes from the Greek words μετα (which means from one place to another) and φερευ (which means to carry), and it is when you describe something by using a word for something that it isn't. This means that the word metaphor is a metaphor.''(19)

There are some scenes in the novel which depict this metalinguistic observation and Christopher fails to understand metaphorical expressions such as "I am going to hit the hay" and "It's brassmonkeys aut there" (55). He does not like metaphors and, for this reason, he chooses the simile, which "is not a lie "(22), in order to express the workings of his mind. He has his own language and enjoys a special relation with himself. He does not like metaphors because they distance the reader from the reality of the story.

He wants to identify with himself, and he cannot identify with something regarded as being a lie. He uses a specific direct vocabulary which is reflected in the way he depicts the events of his story. Haddon uses some metaphors for a better illustration of Christopher's difficulties. They are opaque confusing metaphorical idioms such as "apple of her eye," or "brass monkey".

Christopher recognizes that he has communicative problems because he uses similar expressions, having problems with metaphors. He uses similes to describe his own cognitive abilities in correlation with working machines. He chooses similes in a sophisticated way, instead of metaphors, as it is shown below:

"He was asking too many questions and he was asking them too quickly. They were stacking up in my head like loaves in the factory where Uncle Terry works. The factory is a bakery and he operates the slicing machines. And sometimes a slicer is not working fast enough but the bread keeps coming and there is a blockage. I sometimes think of my mind as a machine, but not always as a bread-slicing machine. It makes it easier to explain to other people what is going on inside it"(8).

Semino argues that Haddon operates with two concepts, the folk psychological assumption that people with autism have problem with metaphors and the folk linguistic view of metaphor, as a silent and creative use of language meant to address the untruth. Metaphors related to devices which include machines and computers are common and proper in English to describe cognitive processes

and the people's minds. Christophers is keen on technology, rather than on the minds of human beings, and his technical vocabulary grants meaning to his world.

The cell is rregarded as a metaphor in the first blank pages of the book depicted at the beginning of the story. His imagination is free to fly in the silence of the cell, like many others authors do. Although the cell offers to Christopher a safety feeling, he imagines how to escape from prison, by creating his own imaginary story. Possessing an overflowing imagination, he is aware of the normal reactions in such cases, but the white walls of the cell, the absence of external stimuli encourage him to become creative. They are genuine sources of inspiration.

The scene when Christopher is taken to the police station for the first time is charged with moral and emotional connotations. Christopher's silence, lack of cooperation and the fact that he was holding the gog when he was arrested made policemen believe that he is the killer of the Wellington. At the opposite pole, Christopher feels that things are out of control and he is overhelmed by the unfolding of the inquiry, and by the resolution of the police officer. On the one hand, Christopher is literally and metaphorically "stunt" by the system. He cannot communicate because all he will say will turn against him. On the other hand, the policemen ponder over his behaviour as being quite suspicious and they act and think only in accordance with habitual patterns of thought.

Another example which has metaphorical connotations refers to the episode when Christopher guesses how his day will be like if he sees five red cars in row. Paradoxically, he classifies if a day is good or bad by counting how many red cars are in row in the traffic. A large number of red cars means that the day will good or super good.

Christopher's memory is depicted by himself as a DVD player. It metaphorically suggests emotionally and logically construing himself as embodied. Each reader could have a copy of his mind and can have it play endlessly. He wants the readers to be empathetic and to heartedly identify themselves with him.

Another pattern that shapes the mind style is Person Deixis. Person Deixis means the using of personal pronouns by the speaker, such as: I, you, we, they. When the participant in communication produces the word "I," that personal pronoun refers to that participant. In Christopher's narrative, "I" is the second top keyword besides the 'deictic expressions' "me" and "my." In contrast with the first person singular "I," there are the pronominal and adjectival forms "we"and "our," which are not many times used by Christopher. This reflects the fact that Christopher is unusually focused on himself, on his thoughts and his own actions, which induces the idea that he has an autistic–spectrum disease. Furthermore, this usage of first person plural pronouns let us know that other people also suffer from a certain degree of alienation. There are other lexical structures such as pronoun "us" and the possessive determiner "our" which have a low utilization rate in the narrative. The use of "we" and "our" depicts Christopher's sense of commonality with the others, which is not always so obvious."We drove off", or "we went for a walk" are concret examples of Christopher's emplyment of the "we" pronoun as the subject of verbs evoking physical actions, "material processes" (Semino, p.290). It is a Halliday's term, mentioned by Semino in her article. Christopher does not use "we" as the subject of verbs inducting cognitive and emotional states, a term called by Halliday "mental processes" (290) and they are shown in following example: "we felt," "we decided," "we thought".

The employment of these expressions has been explained through Palmer's term "intermentality": "the atribution of shared internal states to groups consisting of more than one person, or of groups consisting of the speaker/ narrator and at least one other person" (Semino, 291). Intermentality can be understood as a way in which the novel indicates that Christopher "has a Theory of Mind problem" which means that, he does not have the ability to understand how the other people's minds are working and he is not able to talk about shared cognitive and emotional states with others.

In relation to "Christopher only," which can be replaced with "I" and "my," there is another lexical word "me," with a low rate of usage in the narrative. It appears to show us that Christopher is frequently concerned with what he does or thinks.

"You" and "your" are two words less used in Christopher's narrative, but which have clear connotations in direct speech with "low frequency of references to an addressee" (292).

Christopher's exploitation of "you" and "your" appears in the narration and they are very well depicted as instances of the "generic use of the second person pronoun to refer people in general" (292).

Many expressions that Christopher imputes to himself do not contain deictic references to his receivers through the second person pronouns, claims Semino, and he is not keen on inquiring his interlocutors. It appears the impression that Christopher is self-focused and possesses the awareness of the others' mental states.

This combination of the use of a high rate of first person pronoun singular, of low rate of first personal pronoun plural and of second personal pronouns, gives us the impression that Christopher is extremly self-focused, that he makes efforts to understand mental states and has feelings of affinity and commonality with other people. They all highlight that Christopher corresponds very well to the autistic spectrum disorder typology.

The narrative style in *The Curious Incident of the Dog in the Night Time* is diegetic, and, according to Genette, it is a pure narration without visual stimuli or descriptive language. The narration from the first person point of view and Christopher's focusing only on details relevant for him, make this narrative look correct and direct. Christopher describes a person to attach a certain significance to him or her, not to a draw a mental picture for the reader.

To conclude, Haddon's personal method of making Christopher a credible character resides in inserting beliefs, thoughts, gestures that call for an intuitive judgment on the part of the reader. Christopher is invested with the deep convictions of his pathetic private self and the cognitive methodolohgy embraced by us, that of mind style, shows that those convictions can be made available to us only through a rigurous approach to self-presentation, communicational behaviour, the use of lexical and grammatical structures. They all reveal the complex structure of a sensitive child affected by disability.

BIBLIOGRAPHY

Haddon, M. (2003) "Curious Incident of the Dog in the Night-time", Paperback,VintagePublishing
Semino, E. (2014) "Language, mind and autism in Mark Haddon's The Curious Incident of the Dog in the Night-Time". In Fludernik, M. and Jacob, D. (eds) Linguistics and Literary Studies. Berlin: de Gruyter, 279-303
Semino, Elena (2007) "Mind Style 25 Years on." Style 41.2: 153–203

TH

REE ROMANIAN PERSPECTIVES ON CORRESPONDENCE

Anca Şerban
PhD Student, University of Craiova

Abstract: In our paper we analyse the literary correspondence taking into consideration three important perspectives on the epistolary discourse: Al. Săndulescu's, Eugen Simion's and Livius's Ciocârlie's. We outline the significance of letters in our research and try to find an answer to a very important matter, the conceiving of correspondence as literature. G. Călinescu has noticed that a letter can become literature if it has the ability to lift us from contingent to universal. That gives us the possibility to get acces to the creative ego and to draw a moral portrait of the biographical ego.

Keywords: literary correspondence, epistolary genre, letters, the art of intimacy, literature

În acest eseu vom urmări diacronic felul în care este abordat din punct de vedere teoretic discursul epistolar, pornind de la următoarele surse bibliografice: Al. Săndulescu, *Literatura epistolară* (1972), Eugen Simion, *Genurile biograficului* (2 volume, 2018) şi Livius Ciocârlie, *Mari corespondenţe* (ediția a doua, 2019), încercând să oferim un răspuns la întrebarea: *Este corespondența literatură?* Încadrat în literatura de frontieră alături de jurnalul de călătorie, discursul epistolar se caracterizează prin: naturaleţe, spontaneitate, sinceritate (Gustave Lanson) şi autenticitate (Camil Petrescu), corespondenţa fiind cunoscută încă din Antichitate şi cultivată până în epoca postmodernă. Ea cunoaşte apogeul literar în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea în Franţa (Gustave Lanson), devenind dintr-un discurs intim, particular, un discurs public, ca formă de lectură morală. G. Călinescu în articolul *Genul epistolar* (1947), consideră că o scrisoare poate deveni literatură „dacă are putinţa de a ne ridica de la contingent la universal". Astfel miza literară a unei scrisori este de a sugera o filosofie de viaţă, dar permite şi accesul la fiinţa autorului, oferind posibilitatea unei cunoaşteri mai adecvate a omului şi trasarea unui portret moral al acestuia. După cum observa Al. Săndulescu corespondenţa se transformă într-un jurnal psihologic, dar şi într-un jurnal de creaţie, fiindcă scrisorile reprezintă, de multe ori, una din părțile vizibile din „laboratorul" artistului.

1. Al. Săndulescu și vocația epistolară a literaturii române

Urmărind diacronic genul epistolar în literatura română, Al. Săndulescu în volumul *Literatura epistolară* (Săndulescu, 1972), observăm cum românii au comunicat între ei și au notat în epistolele lor și evenimentele intime, neliniștile și nenorocirile, ce depășesc nota strict informativă. Prima scriere în limba română datează din anul 1521 și este o scrisoare, *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung* (1521). În secolul al XIX-lea apar și marii corespondenți, prima corespondență literară păstrată fiind cea din Nicolae Văcărescu și Iancu Văcărescu, scrisoarea-eseu va fi răspândită în anii 1850-1890 și folosită drept model stilistic de Ion Ghica, Ion Heliade-Rădulescu, Mihail Kogălniceanu, A.I. Odobescu și Titu Maiorescu spre sfârșitul secolului al XIX-lea.
Uzitând primul sintagma „mari corespondențe" Al. Săndulescu creează implicit o grilă axiologică sau un canon al literaturii epistolare românești din care fac parte Mihai Eminescu, I.L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Ion Barbu, Emil Cioran, Constantin Noica, N. Steinhardt și I.D. Sîrbu (scrisorile acestuia din urmă apărând după 1989), de unde rezultă faptul că există o bogată literatură epistolară românească. Exegetul discută despre o anumită vocație epistolară a literaturii române, așa cum există o vocație poetică și una critică. El pornește de la încercarea unei delimitări clare a *genului*

epistolar și stabilirea unei definiții a scrisorii și a statutului ei literar, aducând în discuție scrisoarea „particulară" și raportându-se la felul cum apare ea, de pildă, la Cicero, Doamna de Sévigné (O analiză detaliată a *Scrisorilor* Doamnei de Sévigné face G. Călinescu în articolul „Lectura romanului epistolar" din volumul *Aproape de Elada*, Editura Colecției Capricorn, București, 1985, pp. 202-208), Voltaire, Kogălniceanu, Odobescu, Caragiale, Zamfirescu etc. Scrisoarea apare ca un simplu mesaj trimis de către un emițător către un destinatar fără mari pretenții din punct de vedere estetic, deci fără intenții literare. Pornind de la această premisă, el îl menționează pe Gustave Lanson (Lanson,1909) care într-un studiu fundamental despre literatura epistolară pune sub semnul întrebării valoarea literară a scrisorii, dat fiind faptul că ea nu-și propune un scop estetic. Dacă G. Lanson este primul care ajunge la ideea că personalitatea celui care scrie, *talentul lui epistolar* este cel care îi conferă scrisorii valoare literară(Lanson, 1909:14), această perspectivă va fi aprofundată de critici români ca E. Lovinescu(E. Lovinescu, „Scrisori inedite ale lui C. Negruzzi", în Convorbiri literare, nr. XLVII/ 1913, pp. 72-73), G. Călinescu (G. Călinescu, „Genul epistolar", în volumul *Scriitori străini*, E.L.U., București, 1967) și Șerban Cioculescu (Șerban Cioculescu, *I. L. Caragiale – Opere. Corespondență*, tomul VII, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, FRPLA, 1942)

Chiar dacă nu are o estetică, scrisoarea nu este lipsită de anumite reguli, valoarea acesteia crește, însă, în raport cu *nerespectarea normelor*. Particularitățile scrisorii sunt, conform viziunii lui Al. Săndulescu: naturalețea, spontaneitatea și sinceritatea. În aceeași ordine idei, Camil Petrescu aduce în prim plan și principiul autenticității (Petrescu, 2002:198). Corespondențele care sunt considerate literare (ale Doamnei de Sévigné, George Sand, Gustave Flaubert, Voltaire) poartă pecetea naturaleții, însă nu trebuie să considerăm scrisoarea dicteu automat, prin însuși faptul că tonul și stilul se schimbă de la un destinatar la altul ne arată că are loc o dirijare a spontaneității, iar epistolierul nu reușește de fiecare dată să ignore faptul că se adresează unui public. De fapt, naturalețea se află în strânsă legătură cu talentul epistolar.

De asemenea, *sinceritatea* scrisorilor nu trebuie înțeleasă ca totală și intangibilă, deoarece și ea depinde desigur de relațiile dintre emițător și destinatar, de temperamentul și de starea celui care scrie, iar în materie de estetică și istorie literară este necesară o raportare permanentă la operă și la alte documente relevante pentru perioada respectivă. Sinceritatea rămâne, în acest context, o calitate a operei literare (Apud Săndulescu, op.cit. :15). Acestei francheți i se adaugă, conform lui Lanson, dorința celui care scrie de a se face plăcut. Asta i-a determinat pe anumiți cercetători să afirme că genul epistolar ar fi fost cultivat mai ales de femei, ținând cont că în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea în Franța scrisorile erau foarte des folosite în saloane ca o formă de pedanterie, iar ulterior pentru comunicare sau pentru simple confesiuni. Însă rolul lor nu se va limita la aceste scopuri. Printre primii care au tratat scrisoarea ca gen literar în Franța se află și Guez de Balzac (Guez de Balzac, *Correspondance.* Textes réunis, classes et annotés par Roger Pierrot, Editions Garnier, Paris, 1960), el fiind un exemplu tipic de autor epistolar, care își redacta scrisorile într-un stil elaborat, știind că urmau a fi publicate. O altă trăsătură a scrisorii pare să fie legată de plăcerea de a scrie scrisori, de bucuria de a se afla mereu în dialog. Însă cea mai distinctivă particularitate a scrisorii literare este revelarea valorii ei după dispariția autorului, atât datorită caracterului intim al corespondenței cât și datorită faptului că timpul este cel care pune în lumină semnificațiile abia mai târziu. În același timp, este necesară însă și o distincție între genul epistolar și literatura epistolară, distincție pe care a făcut-o și Lanson care se raportează în studiul său la literatura epistolară, care este o noțiune mai restrânsă decât genul, întrucât cuprinde în sfera ei doar scrisorile intime, corespondența particulară. O altă distincție necesară este cea dintre autorul epistolar și epistolier, la care se referă Al. Săndulescu, făcând trimitere la Duchêm, care observă că în cazul autorului epistolar, interesul emițătorului se deplasează de la detinatar la public, fiind vizibilă aici intenția sa literară, iar epistolierul nu are în vedere un public, stabilind un raport bilateral între sine și destinatar, respectând mai puține reguli, el este mai autentic și de aceea mai prețuit de posteritate. Interesul cititorului contemporan pentru literatura epistolară se fundamentează pe faptul că opera

epistolierului ne oferă *un portret moral*, posibilitatea cunoașterii omului și totodată un jurnal psihologic și de creație, care ne permite accesul în laboratorul scriitorului.

Astfel, prin intermediul scrisorilor ne este permis accesul la opreră *in nuce,* deoarece *pattern-ul, modelul ideatic* poate fi văzut doar în zona frământărilor și dezbaterilor artistului, corespondenței adăugându-se pe lângă valoarea istorico-literară și o valoare ideologică, de cunoaștere, de lansare a ideilor. Atunci când artistul/scriitorul își comunică propriile idei, emite în mod evident și judecăți de valoare, exprimându-și opinia și aflându-se într-un dialog de tip ideatic cu ceilalți și nu mai ales cu cititorii. Opera epistolierului presupune așadar o abordare din unghiuri diferite, pentru că ea ne devoalează valori compexe din sfera artei și aduce în prim plan o oglindire ideatică a epocii. Cu toate că apare din nevoia de informare, confesie, comunicare sau pură plăcere intelectuală, scrisoarea trebuie văzută *ca imagine a unei personalități,* pentru că aduce cu sine în fața cititorului decupaje de viață autentică a scriitorului și tensiune intelectuală alături de o viziune ce facilitează o mai bună înțelegere a operei.

Al. Săndulescu subliniază că s-a lăsat ghidat în studiul corespondenței de afirmația călinesciană, care arată când putem considera corespondența literatură: „Când o corespondență depășește relațiile empirice și sugerează o filosofie de viață, atunci acea corespondență intră în sfera literaturii.”(Apud Săndulescu:201)

2. Eugen Simion și literatura epistolară ca subcategorie a genului biografic

În articolul dedicat de Eugen Simion genului epistolar, în *Dicţionarul general al literaturii române* (Simion (coord.): pp. 615-630), el subliniază faptul că dintre genurile biograficului, corespondenţa este cel mai vechi tip de scriitură, ea fiind cunoscută încă din antichitate şi cultivată până în epoca postmodernă. Ea cunoaşte o înflorire din punct de vedere literar în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea în Franţa, devenind dintr-un discurs intim, particular, un discurs public ce ia forma de lectură morală. Sunt celebre cele 1120 de scrisori ale Doamnei de Sevigne ,1972-1978, (Doamna de Sévigné: 1971) dintre care 764 sunt adresate fiicei sale, cu toate că ea a devenit cunoscută din punct de vedere literar după moartea ei, când sunt publicate în ediţia integrală sub îngrjirea lui Roger Duchenne. Scrisorile Doamnei de Sevigne au devenit astfel primul model pentru literatura epistolară. În afară de acest discurs epistolar public din secolele al XVIII-lea şi al XlX-lea folosit ca instrument de comunicare şi discurs poetic, mai există şi un alt tip de corespondenţă şi implicit, un alt tip de discurs epistolar, cum ar fi „discursul taciturn” al lui Michel Tournier (Eugen Simion (coord.), ed.cit.: 616)

Cu timpul corespondenţa poate dubla valoarea operei publice şi chiar o poate întrece, aspect valabil şi in cazul jurnalului intim, cum este cazul unor mari scriitori ca Marcel Proust, Gustave Flaubert sau Voltaire care scria 20 de scrisori pe zi. Problema care se pune aici este ca *literaritatea* lor să fie dovedită de criticii literari. G. Călinescu a analizat această problemă într-un articol intitulat *Genul epistolar* (Călinescu,1967: 67), în care afirmă că o scrisoare poate deveni literatură „dacă are putinţa de a ne ridica de la contingent la universal”. Pentru G. Călinescu o scrisoare poate deveni literatură, în primul rând, atunci când sugerează o filosofie de viaţă şi se transformă în ficţiune. Altfel spus, capacitatea epistolierului de a transforma un text într-o ficţiune care să ridice particularul la valoarea universalului, este condiţia că genul epistolar să poată fi considerat un gen literar de sine stătător. În al doiea rând, elementul „prin care literatura stârneşte emoţii este ficţiunea”, fiindcă, de obicei, scriitorul transformă totul în ficţiune, se transportă inclusiv pe sine într-un plan ireal, iar dacă crede că scrisorile sale vor fi ulterior citite de posteritate, este de asemenea, atent la compoziţie. În astfel de cazuri scrisoarea devine un simplu pretext de a dezvolta idei generale, un fel de foileton în care regăsim diferite procedee literare.

Dar există şi alte aspecte care determină aprecierea corespondenţei ca formă de literatură, prin prisma faptului că există scrieri ale unui „eu non-metaforic” (Melançon: 2002) adresate unui destinatar „non-metaforic”, adică aşadar ale unui eu care nu vrea să-şi seducă estetic destinatarul, ci pur şi simplu vrea să-i comunice ceva precis. Acest eu are o identitate biografică precisă şi se

adre
seaz
ă printr-un mesaj scris unui destinatar cu o identitate cunoscută. În această situaţie scrisoarea are un caracter confidenţial, comunică ceva care dacă este dezvăluit poate duce la situaţii nedorite.
Corespondenţa presupune o distanţă geografică între emitent şi receptor şi necesită în majoritatea cazurilor un răspuns care schimbă rolurile. Naratorul devine receptor şi invers şi depinde, adesea, de un al treilea actor, *mesagerul*. Se poate astfel afirma că o corespodenţă „este un dialog la distanţă, un jurnal intim cu doi naratori şi doi destinatari”(Simion, 2018 : 218) Temele scrisorilor pot fi diferite, dar există totuşi o legătură, o cauzalitate, puncte de referinţă în acest jurnal scris la două mâini. Corespondenţa *nu este însă un jurnal integral intim*, având în vedere că ea are un receptor vigilent, epistolierul neputând ignora unele reguli de comunicare, începând chiar cu limbajul său. Autenticitatea, sinceritatea şi spontaneitatea, specifice jurnalului intim, sunt aici condiţionate, deoarece epistolierul scrie cu gândul la destinatarul său. Scriitura corespondenţei nu are libertatea jurnalului intim, discursul ei este concentrat, vigilent, ordonat, respectă anumite reguli de politeţe, transmiţând un mesaj mai mult sau mai puţin precis şi are un scop determinabil. Epistolierul nu scrie pentru posteritate, ci se adresează unui confident, asumându-şi riscul că acel confident-lector îi poate divulga oricând secretul. Și, totuși, revelaţia intimităţii este adesea o operă postumă, care schimbă datele percepţiei comune. În vziunea lui Eugen Simion marile corespondenţe sunt „marile confesiuni intime, care vorbind despre probleme existenţiale curente ne vorbesc despre temele esenţiale ale finței umane”(ibidem: 223).
Miza demersului lui Eugen Simion este „să dovedească că există o ficțiune incipientă în jurnalul intim (o scriere care respinge, deliberat, convențiile literaturii) și, acolo unde ne așteptăm mai puțin avem surpriza de a descoperi o veritabilă literatură”(ibidem:7), mărturisind că ideea de a scrie despre jurnal intim, memorii, autobiografie, i-a venit ținând chiar el un jurnal parizian. Exegetul arată că scriitura intimă are *clauzele, particularitățile, poetica ei* și nu în ultimul rând *spontaneitate* specifică. *Poetica spontaneității* este cea care poate aduce o scriere neliterară în spațiul marii literaturi, sau se poate substitui, un jurnal intim putând lua locul operelor de ficțiune zise exemplare (idem).
În analiza literaturii subiective, intime, documentare, teoreticianul ține cont de disocierea făcută de Marcel Proust și reluată de Paul Valery și alți esteticieni ai secolului al XX-lea cu privire la *eul biografic* și *eul profund*(Simion, op.cit. :8). Spre deosebire de celelalte două ediții ale acestui studiu (cea din 2002 și, respectiv, 2008), în recentul volum se ocupă de domeniul *literaturii subiective,* de *paradigmele biografismului,* adăugându-i capitole noi despre: *Autobiografie, Biografie* și *Critică biografică,* dar și despre *Discursul epistolar, Cartea vorbită* sau *Paraliteratura din spațiul biograficului*, îndreptându-și atenția către „un alt tip de discurs biografic: un discurs care afectează în grad maxim și în forme cât se poate de dramatice viața omului.”(idem)
Relevant pentru demersul nostru este că, în ediția a III-a, Eugen Simion introduce în secțiunea dedicată *Corespondenței* un capitol nou despre *Discursul epistolar* al lui Ion D. Sârbu, unde în afară de *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, el analizează și cvasi-totalitatea scrisorilor trimise de scriitorul născut la Petrila.
În cel de-al optulea capitol (*Discursul epistolar: un jurnal intim intermitent cu un singur destinatar. Pactul de confindențialitate*) al primului volum din *Genurile biograficului*, Eugen Simion se oprește asupra scriiturii confidențiale ce implică trei actanți (expeditorul, „adrisantul”/ destinatarul și mesagerul) și identifică șase observații de substanță privind discursul epistolar. Orice scrisoare are un expeditor/ autor/ narator precis, care se adresează unui receptor la fel de precis, având însă un caracter confidențial și comunicând un mesaj.
În plus, corespondența presupune o distanță geografică și necesită un răspuns, care adesea schimbă rolurile. Din această perspectivă avem în față o scriitură interactivă, un schimb de mesaje, care depinde și de un al treilea actor: *mesagerul* care poate fi impersonal sau un intermediar controlabil. Astfel corespondența apare ca *un dialog la distanță, sau mai bine zis un jurnal intim cu doi naratori și doi destinatari.* De asemenea, corespondența are în vedere alte mijloace de seducție, precum discursul concentrat, ordonat, anumite reguli de politețe, transmiterea de informații aproximativ

prec
ise
și un scop determinabil, epistolierul adresându-se unui confident care-l poate judeca fără întârziere și fără milă. Prin faptul că acumulează multe necunoscute, discursul epistolar, se diferențiază de discursul diaristic, de discursul autobiografic și de cel memorialistic. O altă observație a lui Eugen Simion este că în cazul discursului epistolar nu funcționează clauza cotidianității (legea Blanchot) (Simion, op.cit.:219), pentru că epistolierul nu face o cronică a zilei, nu scrie sub presiunea unui eveniment sau cu sentimentul continuității, revelația intimității fiind de fapt o operă postumă. Nu în ultimul rând exegetul abordează clauza simultaneității dintre narațiune și istorie(Simion, op.cit.:220), scriitura epistolară presupunând o suprapunere aproape perfectă, deoarece ceea ce comunică este direct, simultan și are un anumit grad de urgență.

O întrebare care stimulează demersul critic al lui Eugen Simion este dacă poate deveni acest „album" improvizat o „operă". Răspunsul nu se lasă mult așteptat: „Scrisoarea reprezintă doar câteva pagini dintr-un album păstrat cu grijă (…) de un confident discret care (…) ocrotește secretul unei intimități."(Simion, op.cit.:221) Eugen Simion se întreabă, de asemenea, în ce măsură discursul epistolar poate deveni un discurs literar, având în vedere că cele mai multe scrisori nu au valoare literară, fiind simple documente de viață, ele trebuie judecate în măsura în care comunică ceva despre biografia sau opera autorului, dându-i exemplu pe Gustave Flaubert și Marcel Proust, cel din urmă dezvoltându-și teoriile despre literatură în corespondența sa. Exegetul susține că, de fapt, este vorba despre o *literatură indirectă*: „O ficțiune a nonficțiunii, ca și în cazul celorlalte genuri ale biograficului. Valoarea ei depinde de calitatea notației și de capacitatea autorului de a fixa o scenă de existență, de a formula un aforism inedit, în fine de a impune un personaj original."(idem) Literatura epistolară aduce, deseori, în prim plan un *autoportret involuntar* al autorului, prin intermediul personajului epistolier.

Eugen Simion reușește în studiul lui să ofere răspunsuri la cele două întrebări de la care pornește și anume: i) în ce măsură și în ce condiții corespondența poate accede în spațiul literaturii propriu-zise și ii) ce diferențiază discursul epistolar de celelalte discursuri ale biograficului, sintetizând rezultatele analizei și arătând că discursul epistolar se apropie cel mai mult de *discursul diaristic*. (Simion, op.cit.:222)

Sinceritatea confesiunii este limitată, spre deosebire de jurnalul intim, corespondența are un grad sporit de vulnerabilitate, pentru că depinde de multe necunoscute, ea având valoare literară, doar atunci când nonficțiunea se transformă într-o ficțiune a nonficțiunii, prin autenticitatea notației, un rol determinant în acest proces având-l sinceritatea și intimitatea.

În cel de-al III-lea capitol (*Corespondența un gen pe cale de dispariție*) al celui de-al doilea volum din *Genurile biograficului*, exegetul își îndreaptă atenția către corespondența lui N. Steinhardt către Virgil Ierunca, apoi se oprește asupra corespondenței lui Constantin Noica cu Sanda Stolojan, iar nu în ultimul rând se raportează la corespondența lui Ion D. Sîrbu, acel *Candide din Craiova* (formulă uzitată de autor, atunci când face referire la el însuși).

3. Livius Ciocârlie sau condiția *cititorului în scrisori*

Volumul lui Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe*, a fost publicat inițial în 1981 și reprezintă a treia carte pe tema literaturii epistolare, fiind una dintre cele mai fermecătoare cărți de eseistică literară. Ne vom raporta însă la a doua ediție a volumului, din 2019, care cuprinde douăsprezece corespondențe ale scriitorilor francezi (Voltaire, Balzac, Flaubert, Jacques Rivière și Alain Fournier, Proust, Gide și Roger Martin du Gard) și ale criticilor români (Maiorescu, Gherea, Pompiliu Constantinescu, Lovinescu și Dragomirescu, Călinescu și Rosetti). Această nouă ediție are în plus două corespondențe aparținând lui Tudor Vianu și Mircea Zaciu.

Livius Ciocârlie încearcă o definire a corespondenței și a statutului acesteia pornind de la trei întrebări necesare în stabilirea unor criterii menite să stabilească trăsăturile distinctive ale corespondenței în plan literar. De aceste întrebări vom ține și noi cont în analiza noastră: „Este corespondența literatură?"; „Ce fel de literatură?"; „Și ce anume o face să aspire la acest statut artistic?"Analizând aceste întrebări deducem că se poate vorbi de literatură în cazul corespondenței,

dar avem de-a face cu o literatură de graniță care se asemănă și se deosebește de literatură *sui generis*, putând să aspire să fie considerată literatură prin faptul că are un *o anumită expresivitate involuntară*, care o apropie de sfera literaturității.

Eseistul subliniază că printre particularitățile literaturii se pot distinge implicarea expresivă a autorului și orientarea spre un destinatar, scrisoarea funcționând „în principiu" ca intermediar. Atunci când *se vrea frumoasă*, scrisoarea are o componentă estetică, însă într-un sens învechit, evidențiind *îndemânările stilistice ale autorului*.(Ciocârlie,2019:7) Există câteva criterii care fac din corespondență o operă în sine.

Primul criteriu este legat de scoaterea din context a scrisorilor și rolul determinat al cititorului în stabilirea literaturității. Scrisoarea trebuie scoasă din circuitul informațional căruia îi este destinată, cititorul fiind diferit de adresantul inițial și ignorând identitatea expeditorului, ajunge să citească întâmplător scrisoarea, nereceptând-o ca atare, ci lecturând-o fără a avea un scop anume. Orice scriere devine literară dacă-i permite cititorului să proiecteze un univers imaginar.(Ciocârlie, *op.cit. :*8) Dar abia atunci când este scoasă din context scrisoarea devine literatură, lăsându-l să imagineze un alt context. Este nevoie de o anumită gratuitate care să permită ca încărcătura existențială a scrisorii să fie măsurată estetic de cititor. O scrisoare care nu este cu totul străină nu ne poate face să reflectăm asupra omului: „Corespondența de o viață formează întotdeauna, adunată, un roman. Prin forța lucrurilor, corespondența cuprinde durată, prefaceri, creștere ori declin, irosirea timpului, rupturi."(Ciocârlie, *op. cit.*:9). Corespondențele sunt purtătoare de destin și nu de sens, timpul fiind cel care conturează întâmplările, parcursul lor literar.

Un alt criteriu important este publicarea scrisorilor, pentru ca ele să poată fi accesibile cititorului, pentru că doar prin lectura unui cititor străin, diferit de expeditor, care ignoră identitatea destinatarului, scrisorile capătă valoare estetică, devenind din purtătoare de mesaj text literar, și schimbându-și astfel funcția inițială. Livius Ciocârlie ne arată că scrisorile presupun un proces evolutiv asemănător cu cel al romanelor epistolare și îl dă ca exemplu pe G. Călinescu cu romanul *Scrinul negru*, care a transformat un scrin de scriosori într-un roman veritabil, urmând o schemă cât se poate de elocventă: scrisori –expeditor – timp – destinatar – publicare – cititor – literatură(Apud Ciocârlie, *op. cit.:* p.10). G. Călinescu a creat un roman din unul deja existent (dar latent), deoarece scrisorile Ettei B. și ale apropiaților ei, alături de fragmente de jurnal, inventare și acte judiciare, toate aflate într-un dosar, constituie prin ele însele un roman, fiind literatură, una diferită, față de cea obținută prin transformare de către scriitor. Romancierul a pornit de la documentele găsite, însă le-a așezat într-o ordine, intervenind sau adăugând pentru a da un anumit contur scriiturii. În roman sunt două corespondențe conjugale successive, iar fiecare dintre ele este precedată de un jurnal.

Ceea ce atrage atenția în eseurile lui Livius Ciocârlie este faptul că nu aplică o singură grilă de lectura în analiza corespondențelor, ci caută unghiul potrivit pentru a citi și interpreta corespondențele. Sunt situații în care expeditorul devine personaj, de exemplu, în corespondențele lui Balzac, Flaubert, Roger Martin du Gard, Gherea, Călinescu, Negoițescu, în cadrul cărora ființa epistolară se conturează în raport cu propriul destin. Însă, rămân anumite deosebiri între personaje și autori, vizibile printr-o analiză stilistică, psihologică și nu în ultimul rând biografică. Poziționarea scriitorului însuși față de scrisorile sale este diferită de la caz la caz. De exemplu, în cazul lui Goethe și a lui Schiller, corespondența lor reprezintă un atelier de unde scriitorul se definește pe sine și se face cunoscut la nivel teoretic, fiind consemnate doar ideile acestuia.

E. Lovinescu și G. Călinescu sunt scriitori cu o înaltă conștiință estetică, seducând cititorul, sau exprimându-și într-un mod virulent opiniile despre ceilalți. Iar Marcel Proust expune latura sa mondenă în corespondență, în detrimentul laturii sale creatoare. Fiecare corespondență pune în lumină identitatea scriitorului față cu personajul (Ciocârlie, op.cit.:122), asigurând astfel un nivel mai ridicat de autenticitate, Livius Ciocârlie reușește să facă un lucru inedit, să realizeze miniportrete axiologice ale scriitorilor pornind de la corespondeță, dând astfel un verdict axiologic, devenind mai mult decât un cititor de scrisori, *un cititor în scrisori.* Pe lângă talentul inconfundabil de eseist al lui Livius Ciocârlie, ceea ce dă un farmec aparte volumului este umorul foarte fin

manifest at pe seama mărturisilor scriitorilor, dar şi savuroasele sale formulări precum „Tudor Vianu a fost *un brave homme*, n-a fost, s-o recunoaştem, şi *un homme brave*".(Ciocârlie, op.cit.:273)

Eseistul pune, de asemnea, problema *dreptului la intimitate* al scriitorilor, din anumite considerente literatura epistolară reprezentând un sacrilegiu la adresa marilor artişti şi scriitori, prin devoalarea destinului lor, care ne permite o poziţionare critică în relaţie cu aceştia, nerapotându-ne la ei cu aprecierea cuvenită, având în vedere că ei „au ctitorit universul nostru spiritual."(Ciocârlie, *op. cit.:*38) Nu mai puţin periculoasă pare transformarea acestora în *îngeri de ghips* (ibidem), pentru că accesul la detalii legate de marii artişti, le poate accentua misterul şi ne poate duce în preajma unui miracol. Scriitorii pendulează astfel între pericolul mumificării mitizante şi sacrilegiul lecturii lipsite de empatie, de aceea este important ca lectura corespondenţei, care presupune familiarizarea cu aspecte din intimitate, să nu fie lipsită de umanism.

Lectura corespondenţei unui scriitor rămâne activă, tocmai prin faptul că ea descoperă şi proiectează o imagine posibilă a unui scriitor. La fel ca Al. Săndulescu, Livius Ciocârlie, plasează corespondenţa în categoria literaturii de frontieră, scrisorile fiind adesea confruntate cu jurnalul intim. Dacă jurnalul intim se scrie fără ca măcar inconştient să-l adresezi unor cititori, nefiind literar, corespondenţa presupune strategia adresării, situându-se în sfera literaturii, pentru că a scrie literatură înseamnă şi a te adresa cuiva, de cele mai multe ori unei persoane anume. Dar pentru a deveni cu adevărat literară scrisoarea trebuie să ajungă în mâinile altcuiva decât cele ale destinatarului, mai exact în mâinile cititorului, caruia să-i stârnească un *dezinteres pasionat.* Prin lectura scrisorilor aflăm cum este lumea sau cum a trăit scriitorul, dar şi cum existenţa sa s-a transformat într-un proces creator. Livius Ciocârlie vede în lectura corespondenţelor „o ieşire a literaturii din solipsism"(Ciocârlie, *op.cit.:*17).

4. Concluzii

Aşadar în analiza noastră am pornit de la trei abordări distincte ale discursului epistolar. Am început cu abordarea din perspectiva istoriei literare a lui Al. Săndulescu, care face o trecere în revistă a corespondenţei la nivel internaţional şi naţional, aducând în discuţie o anumită vocaţie epistolară a literaturii române şi identificând anumite particularităţi ale scrisorii precum: naturaleţea, spontaneitatea şi sinceritatea, nu în ultimul rând autenticitatea, el făcând câteva distincţii elocvente între gen epistolar şi literatură epistolară, respectiv între autorul epistolar şi epistolier (el scriind fără intenţia de a publica), arătând că putem vorbi despre literatură, atunci când corespondenţa propune o filosofie de viaţă. Apoi ne-am oprit asupra abordării hermeneutice a lui Eugen Simion, care în studiul consistent *Genurile biograficului,* subliniază că putem aprecia corespondenţa ca formă de literatură, atunci când aparţine unui *eu non-metaforic*, unui eu cu o identitate biografică precisă şi se adresează printr-un mesaj scris unui destinatar cu o identitate cunoscută, aducând în discuţie şi un al treilea actor, mesagerul. Exegetul defineşte corespondenţa drept *un jurnal intim cu doi naratori şi doi doi destinatari*. De asemenea propune o analiză a scrisorilor Doamnei de Sévingé, a corespondenţei lui N. Steinhardt către Virgil Ierunca, a scrisorilor dintre Constantin Noica şi Sanda Stolojan şi a corespondenţei lui Ion D. Sîrbu. Cea de-a treia abordare, îi aparţine eseistului Livius Ciocârlie, conform căruia, corespondenţa se apropie de sfera literaturii atunci când are o anumită *expresivitate involuntară*, dar nu cea a cronicarilor pe care o teoertizează Eugen Negrici, ci aceea a scriitorului care şi când scrie scrisori rămâne, în fond, un scriitor şi imprimă aproape inconştient o amprentă estetică discursului său epistolar. Eseistul nu aplică o singură grilă de lectura în analiza corespondenţelor, ci caută un anumit unghi hermeneutic care i se pare oportun pentru a citi şi interpreta scrisorile, în funcţie de fiecare caz în parte.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, G., *Aproape de Elada*, Editura Colecţiei Capricorn, Bucureşti, 1985.

Călinescu, G., *Scriitori străini*, E.L.U., București, 1967.
Ciocârlie, Livius, *Mari corespondențe,* ediția a II-a, Editura Tracus Arte, București, 2019.
Lanson, Gustave, *Choix de lettres du XVII-e siècle*, ediția a doua, Editura Hachette, Paris, 1909.
Melançon, Benoît, *Dictionnaire du littéraire*, P.U.F., Paris, 2002.
Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, ediție înrijită de Ofelia Ichim, Editura Grammar, București, 2002.
Simion, Eugen, *Genurile biograficului* (volumul I, II), ediția a III-a, Editura Tracus Arte, București, 2018.
Simion, Eugen (coord.), *Dicționarul general al literaturii române* (C), volumul III, Ediția a II-a revizuită, adăugită și adusă la zi, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2016
Săndulescu, Al., *Literatura epistolară*, Editura Minerva, București, 1972.
Sévigné, Doamna de, *Scrisori*, traducere, prefață și note de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1971.

TR

ISTAN TZARA – A DEBUT UNDER THE SIGN OF SYMBOLISM

Anca-Lavinia Ţăranu
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The article proposes to explain the importance of the simbolyst poems that Tristan Tzara published in Simbolul magazine, signed with the name of S. Samyro, because they mark his literary debut, his young talent and his cultural formation, being influenced by the french symbolists like Arthur Rimbaud or Albert Samain but also by romanian symbolists like Ion Minulescu. We also showed that Tzara was not only present inside the magazine with poems, but he also dealed with the editorial part of Simbolul, writing the editorial notes. Even though Tzara will not include his symbolist poems in his romanian volume Primele poeme, his activity at Simbolul magazine will have an important role for his future editorial developpement as the coordonator of his Dada magazines.

Keywords: Tzara, symbolism, Minulescu, modernity, editorial activity.

Tristan Tzara debutează literar în paginile revistei „Simbolul" înfiinţată împreună cu prietenii săi Marcel Iancu şi Ion Vinea, cu poezii pe care le publică sub pseudonimul S. Samyro. Totodată, el este responsabil şi de pagina editorială dedicată notelor care anunţau apariţia unor publicaţii artistice precum revista „Artemis" din Iaşi, a unor volume precum *Oaspetele nepoftit* al lui Maeterlinck, tradus de Al. T. Stamatiad, ori a unor evenimente culturale ce aveau să se desfăşoare în acea perioadă, semnându-le, începând cu cel de-al doilea număr al revistei, cu pseudonimul Iacob Şearpele.

Deşi majoritatea notelor editoriale fie că anunţau apariţia unor reviste, fie a unor volume sau a unor evenimente culturale, unele erau scrise într-o cheie satirică, Tzara ironizând aşa-zisele veleităţi poetice ale unui anume Magistrat C. Pavelescu care publică „într-o gazetă literară o poezioară în care se afirmă, dacă nu simbolist, dar cel puţin futurist à outrance"[1], sau publicaţia „Săptămâna politică şi culturală", revistă „scoasă de un singur om (Panu), certat cu toată lumea şi Schopenhauerist politic"[2], pe care o numeşte *a-tot-linguşitoare* deoarece întreg numărul îi era dedicat d-lui Arion. Abia în următorul număr cititorii află că sub identitatea lui Iacob Şearpele se ascunde S. Samyro, aşa cum reiese din următoarea notă: „Cu *toată* partea redacţională a revistei noastre e însărcinat numai d-l S. Samyro."[3]

În legătură cu debutul literar al lui Tristan Tzara, în lucrarea *Avangardismul poetic românesc* Ion Pop consideră că „tînărul care semna S. Samyro, dădea cel mult dovada unei receptivităţi deosebite la tendinţele poetice ale vremii. Poezia sa de atunci se afiliază direcţiei simboliste încă vie la noi, mai ales variantei minulesciene, spre care-l vor fi atras ritmica calculată şi muzicalitatea frapantă"[4]. Într-adevăr, modelul liric al lui Tristan Tzara l-a constituit influenţa poeziei simboliste franceze, Arthur Rimbaud şi Albert Samain fiind unii dintre poeţii cu care Tzara a rezonat cel mai bine în aceste scrieri timpurii. Cât despre influenţa minulesciană, aceasta se manifestă în ceea ce priveşte alăturările imagistice asemănătoare şi sugestia pe care versurile o provoacă cititorului.

1 *Simbolul*, nr 2, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 15 Noiembrie 1912, p.32.
2 *Ibidem*, p.32.
3 *Ibidem* p.48.
4 Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, în *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, Editura penru literatură, Bucureşti, 1969, p.150.

În primul număr al revistei Tzara publică poemul *Pe râul vieţii*, evocând o lume supusă pieirii într-o atmosferă apăsătoare de dezolare. Poetul ilustrează imaginea râului vieţii, trist şi murdar, ca simbol al unei lumi în destrămare, un peisaj în care predomină negrul ca simbol al morţii. Decorul dezolant şi întunecat, asemănător celui din poezia lui Baudelaire ori Edgar Allan Poe, este alcătuit din cadavre, sicrie „un negru mare, rece şi monstruos simbol, / Trimesul morţii, - Un sicriu”[5], bărci părăsite care privite din depărtare seamănă cu nişte năluci ce „sunt purtate de valuri negre şi de vânt”[6], stoluri de păsări şi gânduri negre, gânduri de moarte. Rareori atmosfera de spleen şi de angoasă este întreruptă de prezenţa cromatică a unor „albastre zări / Şi-aurore / Ţesute'n aur lucitor”[7] ca simbol al unui univers spre care omul încearcă dar nu reuşeşte niciodată să acceadă. Tzara pare să se fi inspirat în acest poem din *Romanţa noastră* a lui Ion Minulescu, poezie care face parte din volumul *Romanţe pentru mai târziu* ce datează din anul 1908. Pe lângă tema călătoriei misterioase spre necunoscut, Tzara preia anumite expresii din poezia lui Minulescu. De exemplu, poemul lui Minulescu debutează cu câteva versuri care sugerează începutul călătoriei tinerilor spre necunoscut care se aventurează „Pe-acelaşi drum / Mânaţi de-acelaşi îndemn nefast al năzuinţei, / De-aceleaşi ne-nţelese avânturi spre tot mai sus, / Pe acelaşi drum / Pe unde ieri trecură, poate, / Străbunii noştri / Şi părinţii”[8]. În cea de-a doua parte a poeziei *Pe rîul vieţii* Tzara preia versul lui Minulescu sub următoarea formă: „Pornise călătorul ca alţii'n zorii zilei, / Mânat de un adânc şi impulsiv avânt”[9].

Şi Eugen Ştefănescu explorează tema călătoriei spre necunoscut în poemul *În râul roz* din cel de-al treilea număr al revistei. Spre deosebire de recuzita sumbră care alcătuieşte decorul din poezia lui Tzara, Ştefănescu recurge la elemente de pastel, evocând călătoria misterioasă a vieţii în nuanţe de roz şi de albastru. Şi dacă Tzara evocă în poezia lui un râu al vieţii murdar şi întunecat, Eugen Ştefănescu ilustrează în tonuri optimiste „râul roz ce curge / ca o mătasă dulce, / Ca o mătasă scumpă, / Mătasă de mister”[10], comparându-l chiar cu o fâşie din rochia de bal a unei fete. Reveria cromatică este întreruptă, totuşi, de starea de angoasă care apare odată cu lăsarea serii „Şi roză şi bolnavă”[11]. Starea de beatitudine din prima strofă este înlocuită cu un plânset în tăcere, poetul declarându-se învins „Mi-ascund adesea gândul / Pasionat şi plâns, / Şi plâng în crepusculul / Hypnotic de tristeţe, / Şi plâng cu aiurarea /Streinului învins”[12] atunci când îşi realizează neîmplinirile: „Şi-o văd povestea'mi tristă / Plutind în contra apei / În faţa mea mereu.”[13]

În ultimul număr al revistei Ion Vinea cultivă tema călătoriei misterioase spre necunoscut în poemul *Marea*, poem care prin atmosfera de dezolare, prin arsenalul simbolist alcătuit din elemente care compun decorul unei lumi pe cale să se dezintegreze se aseamănă cu poemul lui Tzara, *Pe râul vieţii*. Totuşi, spre deosebire de elementele sumbre care alcătuiau decorul din poezia lui Tzara, Vinea plasticizează universul în nuanţe de auriu, argintiu, alb şi albastru, apelând la imagini din recuzita maritimă precum sufletul care este comparat cu o „mare ce-adoarme în apus”[14], pânzele de zăpadă, catarge de argint, nave de aur ori albatroşi care zboară spre „întinderea care plânge cu glas de sirene”[15]. La fel ca în poezia lui Ştefănescu noaptea este prilej de sporire a angoasei, lăsarea întunericului fiind comparată metaforic de Vinea cu o undă pe nisip, noaptea fiind „mai grea ca un

5 *Simbolul*, nr 1, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 25 Octombrie 1912, p.10.
6 *Ibidem*, p.10.
7 *Ibidem*, p10.
8 Ion Minulescu, *Versuri*, Postfaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Elisabeta Lăsconi, Editura Gramar, Bucureşti, 2003, p10.
9 *Simbolul*, nr 1, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 25 Octombrie 1912, p.10.
10 *Simbolul*, nr 3, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 1 Decembrie 1912, p.37.
11 *Ibidem*, p.37.
12 *Ibidem*, p.37.
13 *Ibidem*, p.37.
14 *Simbolul*, nr 4, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 25 Decembrie 1912, p.59.
15 *Ibidem*, p.59.

bles
tem
”[16]. Într-un final, noaptea se risipeşte în cruda revărsare a zorilor care topeşte orice himeră: „Şi’n zori îngenunchiată pe ţărmul solitar / spre noile-aurore stă inima’nşelată, pe mare-s trupuri albe şi-o navă sfărâmată, şi’n zări acelaşi Soare sarcastic şi bizar.”[17]

Tristan Tzara este prezent în cel de-al doilea număr al revistei cu poemul *Cântec* redat sub forma unei elegii în care îşi cântă iubirea pierdută pe fondul muzical al ploii. Așa cum afirmă Ion Pop, „Cîntec e frapant minulescian, de la tiparul strofic şi cadenţa oarecum mecanică a versurilor, la alegorismul majusculelor şi simbolistica destul de naivă a culorilor”.[18]

Pornind de la constatarea acestui critic literar, pentru a demonstra influenţa minulesciană din versurile de debut ale lui Tzara, vom opera o analiză comparativă între *Cântecul* lui Tzara şi poemul *Cu toamna în odaie* al lui Minulescu, care face parte din volumul *Strofe pentru cele patru anotimpuri*, publicat în 1930. Încă de la bun început, sesizăm o asemănare izbitoare între alăturările imagistice din poemul lui Tristan Tzara şi cele din versurile lui Ion Minulescu. Versurile care deschid poemul lui Minulescu „Mi-a bătut azi-noapte Toamna-n geam, / Mi-a bătut cu degete de ploaie”[19] au reprezentat o adevărată sursă de inspiraţie pentru Tristan Tzara, reluându-le sub forma „Plouă Timpul în cadenţe la fereastra dragii mele / Plouă… / Şi iubirea noastră trece / Ca şi Timpul care bate în fereastra dragii mele;”.[20] Sugestia *Toamnei* care bate în geamul iubitei pe fondul muzical al ploii este împrumutată de Tzara în *Cântecul* său, atribuind însă personificarea metaforică *Timpului* a cărui melodie cadenţată provoacă stări de melancolie şi de angoasă. Dacă versurile lui Minulescu „Am privit în jurul meu şi-n mine / Soba rece, / Pipa rece, / Mâna rece, / Gura rece... / Doamne!... Cum puteam s-o las să plece? / Dacă pleacă, cine ştie când mai vine? ”[21] sugerează temerea acestuia de a nu-și pierde iubita, având speranța că poate împiedica acest lucru, în cazul lui Tzara iubirea este deja supusă pieirii, asistând deja la destrămarea acesteia: „Şi iubirea noastră trece”[22], „Iar iubirea noastră moare”[23]. Pe lângă atmosfera și tematica simbolistă, Tzara apelează și la tehnica corespondențelor care sugerează legătura intimă dintre natură și stările poetului, muzicalitatea întreţinută de plânsetul ploii, timpul care bate la fereastra iubitei și vântul care psalmodiază durerea şi care anunţă finalul inevitabil al idilei îndrăgostiţilor, fiind într-o perfectă consonanță cu starea de dezamăgire și de tristețe a poetului. Spre deosebire de finalul parodic al poeziei lui Minulescu în care iubita reapare în viața acestuia „A intrat... / Și odaia mea-ntr-o clipă / S-a încălzit ca un cuptor ”[24], pentru a muri peste puțin timp „Și cu sărutarea Toamnei, de mâine / O să moară... vai!... / Bolnavă de gripă...”,[25] starea de spleen și de melancolie a lui Tzara se manifestă pe tot parcursul poemului său, cântându-și durerea provocată de pierderea iubirii în versuri precum „Timpul îşi aşterne mantia-i grea şi cenuşie / Pe iubirea noastră albă”[26], „Și Uitarea neagră intră pe furiș în casa noastră...”[27].

În cel de-al treilea număr al revistei „Simbolul” Tristan Tzara contribuie cu poemul *Poveste*, un poem simbolist care creează efectul de basm prin prezenţa celor trei prinţese plecate în căutarea iubiţilor ursiţi în vis, poetul împrumutând numerologia mistică a acestei cifre din lirica

16 *Ibidem*, p.59.
17 *Ibidem*, p.59.
18 Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, în *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, Editura penru literatură, Bucureşti, 1969, p.150.
19 Ion Minulescu, *Versuri*, Postfaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Elisabeta Lăsconi, Editura Gramar, Bucureşti, 2003, p110.
20 *Simbolul*, nr 2, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 15 Noiembrie 1912, p.23.
21 Ion Minulescu, *Versuri*, Postfaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Elisabeta Lăsconi, Editura Gramar, Bucureşti, 2003, p110.
22 *Simbolul*, nr 2, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 15 Noiembrie 1912, p.23.
23 *Ibidem*, p.23.
24 Ion Minulescu, *Versuri*, Postfaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Elisabeta Lăsconi, Editura Gramar, Bucureşti, 2003, p110.
25 *Ibidem*, p.110.
26 *Simbolul*, nr 2, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 15 Noiembrie 1912, p.23.
27 *Ibidem*, p.23.

minulescian. Cel mai concludent exemplu în acest sens îl reprezintă poemul lui Minulescu *Romanţa celor trei romanţe*, care face parte din volumul *Romanţe pentru mai târziu* din 1908. Poemul debutează cu următoarele versuri în care apare evocată cifra trei: „Mi-am zis: / Voi scrie trei romanţe… / Şi-n trei romanţe-mi voi închide, / Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morţi iubiţi – / Trei clipe reci – / Ce-mi stau în suflet împietrite, / Ca trei luceferi stinşi pe veci, / Uitaţi în haos, / Ca pe-o cracă de chiparos trei cristalide…”.[28] În poezia lui Tristan Tzara cifra trei apare evocată în exemple precum „Trei prinţese au plecat /Să-şi găsească trei iubiţi, / Trei prinţese / Trei prinţese – având în suflet / Trei iubiri neînţelese”[29]. De asemenea, în ultima strofă Tzara preia motivul sicriului ca sipet al iubirii, aşa cum apare în versul minulescian în care este evocată imaginea celor trei morţi iubiţi păstraţi în sicrie de aramă, însă prinţesele lui Tzara îşi poartă iubirea în suflet ca într-un sicriu de argint: „Trei prinţese / Ce purtau închise’n suflet / (Ca şi într’un sicriu de-argint) / Trei iubiri neînţelese / Au intrat în Turnul Vieţii.…”[30]

Efectul de basm este sporit în poezia lui Tzara prin repetiţia verbului din versul „Şi s’au dus, s’au dus, au mers”[31], mersul prinţeselor fiind comparat cu ritmicitatea versurilor „Ca şi’n ritmul unui vers”[32]. Prin intermediul sinesteziilor vizuale „luminile de aur”[33], „fond De azur / De aur, / Şi de verdele speranţei”[34] Tzara alcătuieşte cadrul feeric al atmosferei de basm care conferă poeziei o expresivitate aparte, sugerând o lume fascinantă, mirifică, încărcată de culori ale speranţei.

În cel de-al patrulea număr al revistei apare şi ultimul poem simbolist al lui Tzara, *Dans de fee,* spectacol al luminii, al culorii, al muzicii şi al parfumurilor, simboluri ale unui univers efervescent în care „sandalele brodează dantelate simfonii”[35] ritmate în nuanţe de roz şi de albastru. Această impresie diafană, de plutire şi de visare este antrenată de muzicalitatea stridentă a următoarelor versuri în care este evocată „Nebunia muzicală / De acorduri violete”[36] iar „O vioară în surdină / Psalmodiază nebunia”[37] în timp ce un poet recită ode închinate voluptăţii feminine şi iubitelor din visele sale „în ritmuri largi, bolnave”[38]. Fuziunea sinesteziilor auditive, cromatice şi olfactive „În cântări afrodiziace / Şi în ritmuri violete / În miros de flori bizare / Cyclamene şi mimoze / Orhidee şi iris”[39] sugerează o stare de evadare într-un univers exotic, încărcat de culoare, de parfumuri, de sunete stridente şi de senzualitate. Din poezia lui Arthur Rimbaud Tzara împrumută expresia *flori bizare* care apare în versurile din *Ceea ce i se spune poetului în legătură cu florile*: „O, bobârnace vegetale! / Flori bizare din vechi saloane!”[40] Totodată, amalgamul sinestezic dintre parfumuri şi muzică pare preluat din poezia lui Albert Samain, *Musique sur l’eau*, atunci când poetul compară pleoapele iubitei cu „două flori supranaturale / Sub o rază melodioasă”[41], în vreme ce motivul simfoniei din strofa „Oh! Ascultă simfonia / Nimic nu e mai dulce ca agonia / De la buza la buza unită / În muzica indefinită”[42] este preluat de Tzara în expresii precum simfonie de lumină, simfonie

28 Ion Minulescu, *Versuri*, Postfaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Elisabeta Lăsconi, Editura Gramar, Bucureşti, 2003, p17.
29 *Simbolul*, nr 3, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 1 Decembrie 1912, p.42.
29*Ibidem,* p.42.
30 *Ibidem,* p.42.
31 *Ibidem,* p.42.
32*Ibidem,* p.42.
33 *Ibidem,* p.42.
34 *Ibidem,* p.42.
35 *Simbolul*, nr 4, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 25 Decembrie 1912, p.57.
36 *Ibidem,* p.57.
37 *Ibidem,* p.57.
38 *Ibidem,* p.58.
39 *Ibidem,* p.58.
40 Arthur Rimbaud, *Integrala poetică*, traducere, prefaţă, tabel cronologic şi note de Petre Solomon, Editura Eminescu, Bucureşti, 1999, p.101
41 Albert Samain, *Oeuvres,* Mercure de France, Paris, 1924, p.28
42 *Ibidem,* p.28.

de culo
ri, simfonii dantelate, simfoniile bizare, sporind muzicalitatea şi starea de reverie din poezia sa.
Motivul feei ca simbol al mirajului feminin este sugerat în ultima strofă din această poezie de dansul ispititor al acesteia imaginat de poet și comparat cu dansul delirant al Salomeei: „Și în dans de Salomee / Când spasmodică-și întinde / În acorduri diafane / Delirând, tot corpu-i fin, / În delir și frenezie / În cântări și-n poezie, / Feea pală/ A murit.”[43]
Deşi aceste poezii reprezintă rampa de lansare a lui Tzara în lumea literară şi culturală românească, poetul refuză să le includă în *Primele Poeme*, motivându-și alegerea într-o scrisoare din 17 ianuarie 1934 pe care i-o trimite lui Claude Sernet, cu ocazia alegerii titlului volumului care urma să cuprindă versurile lui româneşti. În acest sens, Tzara menţionează următoarele: „Nu văd necesitatea de a face să figureze în acest volum poemele apărute în „Simbolul”, nu pentru că ar fi simboliste, dar – atât cât pot să-mi amintesc – ele sunt sincer lipsite de interes. Aveam mai puţin de 16 ani atunci când le-am scris. Vor exista mereu ciocli, atunci când voi fi crăpat, pentru a dezgropa cojile şi mizeriile, dar a mă asocia acum cu acest fel de plăcere de prost gust pe care am de gând să le-o procur cât mai târziu posibil, mi se pare de-a dreptul excesiv.”[44]
Într-un fragment din anti-romanul *Faites vos jeux* Tristan Tzara vorbeşte despre neliniştea pe care i-o provocau căutările îndelungate ale unei direcţii poetice care să-l reprezinte şi despre primele poezii pe care le-a scris: „De câte ori nu m-am acuzat de a fi un negustor de cuvinte care schimba ideile şi elementele vieţii în imagini şi în fraze cristalizate, şi reciproc. Dar pot spune azi că odată cu fiecare rând pe care l-am scris, reduceam problema motivului său la necesitatea lui suverană, şi continuând să-l fac fără să fi găsit raţiunea suficientă şi sursa, mă cufundam din ce în ce mai mult în sacul neliniştilor sumbre şi complicate. Asta fu prima fază a neliniştii mele. Ea mi-a revelat dragostea pentru poezie pe care o plasez sub faptele materiale ale vieţii care, în cursul dezvoltărilor lor iraţionale, se ornează cu acest surâs pe care-l credeam a fi plăcerea.”[45]
Despre poemele scrise de Tristan Tzara în paginile revistei „Simbolul”, din păcate, s-a scris prea puţin, poate pentru că însuşi Tzara nu le-a acordat o prea mare importanţă. Într-un fragment din *Faites vos jeux* există o aluzie ironică în legătură cu aceste versuri simboliste pe care poetul le compară cu nişte melodii rudimentare versificate, în vreme ce reptilele insignifiante ar putea fi o aluzie la pseudonimul său editorial Iacob Şearpele şi la scurta sa activitate editorială de la cârma revistei „Simbolul”: „Numai lucirile mioape, pentru câteva clipe, se sapă în trecutul deja îndepărtat, cu melodii rudimentare de versuri şi de reptile insignifiante, derutate, ele continuă să înoate în somnul venelor”[46]. Cu toate acestea, poemele sale „simboliste” nu au fost uitate. Traduse în limba franceză de Colomba Voronca, poeziile au fost introduse, în anul 1975, în primul volum din *Opera completă* a lui Tristan Tzara, care a apărut la editura Flammarion şi au fost incluse într-un capitol intitulat *Poèmes roumains*. Cât despre activitatea editorială a lui Tzara din paginile revistei „Simbolul”, aceasta a avut un impact deosebit în cariera lui deoarece îl va ajuta mai târziu în editarea şi coordonarea publicaţiilor Dada.

BIBLIOGRAPHY

Simbolul, nr 1, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 25 Octombrie 1912
Simbolul, nr 2, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 15 Noiembrie 1912
Simbolul, nr 3, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 1 Decembrie 1912
Simbolul, nr 4, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 25 Decembrie 1912
MINULESCU, Ion, *Versuri*, Postfaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Elisabeta Lăsconi, Editura Gramar, Bucureşti, 2003

43 *Simbolul*, nr 4, Tipografia Profesională C. Ionescu Câmpineanu.9, Bucureşti, 25 Decembrie 1912, p.58.
44 Tristan Tzara, *Primele poeme*; Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich prezentată de Șașa Pană, Editura Cartea românească, București, 1971, p.122.
45 Tristan Tzara, *Oeuvres complètes,* tome 1, 1912-1924, *Faites vos jeux*, Édition Flammarion, Paris, 1975, p.261.
46 *Ibidem*, p.266.

POP, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, în *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, Editura penru literatură, Bucureşti, 1969
RIMBAUD, Arthur, *Integrala poetică*, traducere, prefaţă, tabel cronologic şi note de Petre Solomon, Editura Eminescu, Bucureşti, 1999
SAMAIN, Albert, *Oeuvres*, Mercure de France, Paris, 1924
TZARA, Tristan, *Primele poeme*; Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi Insurecţia de la Zürich prezentată de Şaşa Pană, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1971
TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes,* tome 1, 1912-1924, *Faites vos jeux*, Édition Flammarion, Paris, 1975

TH

E INNER JOURNEY IN TERASA

Ancuța-Loredana Buna (Pașcan)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Mihai Sin imposes himself as one of the leading representatives of the short genre in contemporary literature. He knows how to summarize in a few sentences a life path and no matter how short his stories are, he always says something significant. The author has the sense of the event, at the biginning we are surprised by the simplicity of the subject, but after entering the subject in more detail or even at the end, we have the revelation that we can obtain through banal things, works of such quality. The dominant features of his prose are the repulsion toward vulgarity, the impact with the cruel reality that hurts in most cases the delicate subjectivity of the character. The themes that are find in this volume are: illness, death, fatigue, old age, mental aggresion, habit, loneliness, competition, delayed victory, without being able to enjoy the success, fear, revolt, failure. In the stories of his volume, the theme of provincial loneliness is the one that predominates and is the most strongly imprimated in the reader`s memory. He describes his reflection on everything that has happened to him so far, he is the one who makes readers more sensitive, more attentive to what is called everyday. The inner world of the character is one of unrest, a moral unrest, often persistent.

Keywords : short prose, provincial loneliness, the inner world, contemporary literature, the simplicity of the subject.

Mihai Sin este un prozator autentic, un publicist atent la faptele din realitatea cotidiană, un moralist cu măsură și dreptate. Destinul său de scriitor este departe de a fi primit „rama" adevărată, chiar dacă a scris într-un moment de cumpănă a literaturii române și anume perioada dinainte de '89. Cultivarea prozei scurte a constituit o preocupare a scriitorului, acesta înțelegând că proza scurtă înseamnă nevoia de actualitate, de abordare directă și imediată a realităților pe care le trăim. Totodată, acest gen literar reprezintă o etapă intermediară spre roman. În proza sa nu se petrec catastrofe de neimaginat, sunt situații pe care le cunoaștem din viața de zi cu zi, nefiind cinic, ci doar în anumite situații îngrijorat, astfel, proza sa devine „una neagră", în sensul pozitiv al cuvântului, cărțile sale sunt „fragmente dintr-un vast tratat despre fericire și dacă autorul nu glumește pe această temă, dacă rămâne mereu grav, aceasta nu înseamnă că nu crede în ceea ce caută."[1] Opera sa a contribuit la realizarea unui „proces de conștientizare", la identificarea și stabilirea unor detalii, nu a unor clișee.

Prin urmare, proza sa se înscrie într-un realism al detaliilor, prin care se micșorează narațiunea, dar se mărește sensul, până ajunge la un simbol, câteodată o povestire parcă conține alte povestiri. Putem spune, fără să exagerăm că vorbim despre „sindromul contestator" din proza lui Mihai Sin, unde criza sufletească, nehotărârea constituie cea mai importantă ramă a refuzului înstrăinării. Nu de multe ori, Mihai Sin folosește o tehnică a dezeroizării personajului, ceea ce duce la o adoptare a unor idei, obținând o proză densă, care este capabilă de realizarea unor decupaje, la fel ca în reportaje, alese la voia întâmplării, dar care arată o lume lipsită de calități artistice, o lume comună. Majoritatea povestirilor se termină într-un mod simplu, dar în același timp neprevăzut și șovăielnic, chiar dacă se încercase revenirea la o analiză în straturile adânci ale conștiinței, o coștiință naivă, febrilă, înfățișată sub aparența calmului total.

1 Alex. Ștefănescu, *Prim-plan (35 de profiluri de scriitori români contemporani, dispuse în ordine cronologică*), Editura Eminescu, București, 1987, p.303;

La început, Mihai Sin a fost văzut ca un scriitor care are încredere în opera sa, refuzând anumite conjuncturi din acea perioadă, că poate spune mai multe despre ceea ce-l frământă, reușind astfel să construiască ceva originar și profund, contopind jurnalismul cu proza, capabil de a crea idei. În nenumărate rânduri, el a manifestat o respingere față de operele schematice, care impun o anumită teme și pe care le considera nocive din punct de vedere artisctic, iar această nocivitate ajungând de cele mai multe ori și în plan social.

O dată cu apariția volumului *Terasa*, publicat în anul 1979, Mihai Sin se impune ca fiind unul dintre reprezentanții de seamă ai genului scurt în literatura contemporană. Acest volum cuprinde peste două sute de pagini, o bună parte din aceste opere fiind publicate prima dată în revista „Vatra". În numai câteva fraze, Mihai Sin știe să rezume un traseu de viață, oricât de scurte sunt schițele sale, acestea spun întotdeauna ceva semnificativ, iar faptele sale ne surprind prin aspectele lor ambigue. Autorul are simțul evenimentului nereversibil, la început suntem surprinși de simplitatea subiectului, însă după ce intrăm mai detaliat în subiect sau chiar la final, avem revelația că putem obține prin lucruri banale, opere de o asemenea calitate. Sensibilizarea cititorului îl fac pe prozator să schimbe prezența constantă a unei judecăți morale , fără a exclude posibilitatea unei judecăți, schimbarea, având prin stil, neașteptate consecințe, de ordin moral ce iluminează atitudinea naratorului care este consecvent „antiilozionistă".

Pentru Mihai Sin parcurgerea cotidianului este redată prin teme de confesiune și de analiză lucidă, uneori fiind chiar amenițate de obscuritatea lăuntrică. Eroul din acest volum are de învins mai întâi o apatie, adică acomodarea indolentului la regula „jocului existențial", iar primul simptom care apare este dispariția apetitului de viață. Întâmplările la care este supus de viață, declanșează din când în când revelațiile dureroase, caustice, pe cât de plicticoase, pe atât de dureroase.

Printre trăsăturile dominante ale prozei lui Mihai Sin se numără oroarea de vulgaritate, impactul cu realitatea crudă, brutală, neprietenoasă, rănește în cele mai multe cazuri subiectivitatea delicată a personajului. Temele pe care le găsim și în acest volum, ca de altfel în majoritatea scrierii lui Mihai Sin sunt: boala, moartea, oboseala, bătrânețea, agresiunea în plan psihic, obișnuința, solitudinea, concurența, încercarea mereu amânată, abandonată, a cunoașterii propriilor limite, victoria întârziată, fără a reuși să se bucure de succes, frica, scepticismul și blazarea, revolta, eșecul. Aceste teme sunt doar câteva, cele mai importante care ghizează universul prozei scurte a autorului spre necunoscut, spre încifrarea mesajului textului dat. Totodata, în povestirile din acest volum tema singurătății provinciale este cea care predomină și este cea mai pregnant întipărită în memoria lectorului.

În volumul de debut *Așteptând în liniște* regăsim nuvela intitulată *Păsări stinghere,* care are o situație care ne trimite cu gândul la proza din *Terasa* intitulată *Confruntatea* (apare pentru prima dată în anul 1974), care nu este scrisă la persoana a III-a, așa cum ne-a obișnuit prozatorul, alternând modul indicativ a timpului mai mult ca perfect cu perfectul compus sau imperfect, ci la persoana a II-a a modului conjunctiv prezent, însă acest lucru din punct de vedere stilistic este mai activ pentru implicarea lectorului.

Lectorul este cel care trebuie să realizeze că tot textul din această proză este pentru el, făcând referire doar la persoana a II-a. El este cel care trebuie să își pună ordine în viață, să existe acea confruntatre dintre el și sinele, să poată depăși barierele vieții și să realizeze că „viața trăită bucurie cu bucurie, supraviețuire zilnică, prin satisfacții mărunte, îți spui".[2] Ce poate fi mai plăcut decât să relizezi că această confruntare cu tine nu va duce la un sfârșit bun pentru tine, ci că va trebui „să te trezești buimăcit, scuturat de o mână puternică și să-ți dai seama că soarele e sus pe cer și campingul e golit de oameni, să asculți cum barmanul îți cere să plătești, să-ți cauți pantalonii aruncați într-un colț, să plătești."[3]

2 Mihai Sin, Terasa, op.cit., p.221;
3 *Ibidem*, p.223;

Sin are simțul evenimentului, de la care nu se mai poate relua starea inițială, care se produce numai într-un anumit sens, „la început ai șocul simplității, apoi- cu cât intri mai mult în subiect, sau de-a dreptul în final- ai surpriza unei revelații ultime de conștiință. Rar se obține cu efecte mai banale un efect mai răscolitor”.[4]

Schița *Bunica îmi acordă un interviu* este prima operă cu care debutează volumul și apare în anul 1972, în revista *Vatra*, având valoarea unei ars poetica. Experiența generațiilor care urmează este dificilă de transmis, interviul fiind „total” irealizabil, biografia aceasta nu poate exprima o epocă, nu poate ține de istorie, amintirile bunicii sunt greu de ordonat, chiar dacă sunt personale, iar momentul de revelație care să-i dea sens, este incert, prezentul devorant îl captivează pe narator. Se vede destul de clar în această schiță că prozatorul nu inventează nimic dincolo de identitatea personajului său, care nu exprimă altceva decât propria sa experiență de viață și conștiință. Treptat acest interviu care este foarte important pentru tânăr, se transformă într-un monolog, el își caută un sprijin moral în afară, dar nu-l poate găsi decât înlăuntrul său. Înlănțuirea aceasta de fapte despre care tânărul vrea să descopere lucruri, îl fac să realizeze că nu știe nimic despre perioada interbelică, tocmai despre acea perioadă vorbindu-i bunica sa, tot el fiind cel care spune că: „Oricum, bunica n-are ce să-mi spună în plus față de ceea ce știu alții și, oricum, știu și eu.”[5] Și-ar fi dorit tare mult să fi aflat ceva și despre perioada postbelică, numai că bunica sa era deja bătrână și nu crede că își mai amintește mare lucru, dar își dă seama că de fapt acest trecut aparține bunicii și al familiei lui, cu tot farmecul de epocă, nu-i aparține lui. Cotidianul schimbă totul în substanța sa trecătoare.

Finalul este unul la voia întâmplării, tânărul realizează că bunica sa nu îl poate ajuta să-și ducă interviul la bun sfârșit: „La urma urmei trebuie să mă ajut singur, mă consolez, și așa mă interesează doar acest prezent devorant, căruia trebuie să-i fac față și care m-a captat cu totul. Sigur că da, am dreptate, trebuie să mă ajut singur, ieșind buimăcit afară.”[6]

Sub această constelație a prezentului, cu firești pătrunderi ale trecutului, se structurează epic celelalte paisprezece narațiuni ale volumului. Ținând cont de corelația prezent trecut, lumea interioară a fiecărui personaj este una spre care vrea să se îndrepte prozatorul, călătoria sa interioară, frica de singurătate îl vor face pe cititor să descopere acel „Căutam un lucru pe care eram silit să-l caut, dar ținta călătoriei se afla înlăuntru și nu putea fi atinsă în altă parte”.

Natura moartă cu un bătrân (apărută în anul 1972) alternează narațiunea la persoana a III-a cu stilul indirect liber, redactând gândurile și sentimentele unui bătrân, singuratic, care își suportă îndârjit bătrânețea. El se duce la medic, care-l avertizează că dacă nu se lasă de fumat, moare. Dialogul dintre medic și bătrân, ne duce cu gândul la o povestire a lui Marin Preda:„Cât de repede? ... Un an, cel mult doi... Bine, mă mai gândesc eu.”[7] Pensionarul, fiind văduv, își angajează o menajeră, pe Palaghia, cu care își petrece câțiva ani frumoși din viață, însă Palaghia se îmbolnăvește și o internează în spital. Își dă seama că de fapt, nu îi pare rău de Palaghia, dar acum recunoaște că este bătrân, ramolit și bătrân, gândindu-se că o va îngropa pe ea, iar el va rămâne singur, el va mai trăi să facă vin, să se bucure de soare. Această bucurie imensă pe care o simțea, îi inundă întrgul corp, dar când încercă să se ridice, suferă un atac de apoplexie:„simți o arsură în creier, parcă îl pocnise cineva cu un fier încins. Arsura îi uscă trupul, n-avea aer, apoi ceva gâlgâi, fertil, ca un torent scăpat din chinga unor diguri improvizate. Gura i se strâmbă într-un colț, moale, ca și cum ar fi fumat prima țigară după mai bine de un an.”[8] Moartea nu este de aceeași părere cu pensionarul, ea nu ține cont de nimeni și de nimic, nu el este cel care decide în fața sa.

În *Excursie într-o dimineață de duminică* (apărută în anul 1974), naratorul trăiește materializarea unui vis, a unei dorințe de neîmplinit, și anume aceea de a avea o căsuță la marginea orașului, într-un loc liniștit, cu o grădină cu gazon. Putem spune că în această proză vorbim despre un portret al

4 Cornel Moraru, *Semnele realului selecționări critice convergente,* Editura Eminescu, București, 1981, p. 156.
5 *Ibidem,* p.17;
6 *Ibidem,* p. 19;
7 *Ibidem,* p.21;
8 *Ibidem,* p. 30

rese
mnă
rii, cu tușe fine, personajul își dă seamă că nu poate să treacă de acea poartă care era închisă, chiar dacă și-ar fi dorit să poată ajunge să locuiască în acea casă, casa mult visată de el, cu grădina mult dorită, dar „pot spune că sunt un om liniștit, nu fac rău nimănui, zilele mele sunt de tot calme.”[9] El speră ca aceste vise să-i treacă după „câteva ore de somn adânc, odihnitor, fără vise”[10], el încearcă să se resemneze, sperând că aceste stări vor trece repede. Acest portret al resemnării este conturat într-o manieră inedită, „cu tușe fine”.[11]

Ajunge la această concluzie că este un om liniștit și pașnic, chiar dacă nu a ajuns să locuiască în casa mult dorită, starea sa interioară îl va face să realizeze că somnul este cel mai bun remediu pentru a-l scăpa de neliniște și nerăbdare.

Următoarea nuvelă este *Terasa* (apărută în anul 1972), care este de fapt și titlul volumului de proză scurtă a lui Mihai Sin, fiind o proză care scoate în evidență impactul cu o realitate brutală, neprietenoasă, care rănește de cele mai multe ori ființele delicate și nevinovate. Naratorul, un tânăr cu înclinații spre desen, iese în oraș împreună cu partenera sa. Privirea lui se îndreaptă spre un peisaj mirific al unei văi, dincolo de barele de fier, izolante, ale terasei unei cabane care îi provoacă repulsie.

Peste acest peisaj al cabanei sordide intervine imaginea înghesuită, murdară a grupului de clienți și a angajaților adunați în acel spațiu sufocant. Naratorul este dezgustat de tot ceea ce se petrece și de ceea ce i se întâmplă în acel restaurant, este revoltat de grosolănia personalului și de privirile clienților care îi provoacă o silă de nedescris. El nu poate să-i înțeleagă pe acei oameni, ce le lipsește acelor oameni, ce-i îndeamnă să fie atât de neomenoși.

Întrebarea retorică „Ce ne lipsea, mă întrebam, de n-am rezista întâmplării sau obișnuinței sau tentației de-a ne aduna laolaltă, fără să putem măcar să ne privim în liniște?”[12] este despre curajul ieșirii din obișnuință și despre singăratea de care are parte, făcându-l să se gândească la ceea ce este mai important pentru artistul din el. Toate aceste lucruri, de la fața vânătă și unsuroasă a bucătarului și până la sala restaurantului care era insalubră, creează un stres mult prea mare pentru personaj, iar acest lucru îl va face să părăsească acea terasă debusolantă, femeia cu care era crezând că i s-a făcut frică. Ea nu a resușit să își dea seama că de fapt lui nu îi era frică, ci el era cutremurat de oroare: „M-am gândit și atunci și mai târziu la vorbele tale. Acum, după atâta timp, pot să-ți spun adevărul: nu mi-era frică. Nu știu ce mi-era, nimic deosebit, în orice caz.”[13]

Polonia, Polonia (apărută în anul 1974) surprinde trăirile pe care personajul narator le are în momentul călătoriei sale cu trenul, scoțând un carnet unde își notase: „Privesc de mai bine de o oră, o fată care stă pe bancheta vecină, nu are pe nimeni alături, nu am pe nimeni alături.”[14], amintindu-și că la un moment dat, el a scris o schiță *Călătoria*, pe care a și publicat-o. Schița respectivă avea un moto dintr-un roman, al unui scriitor suedez, „căutam un lucru pe care eram silit să-l caut, dar ținta călătoriei se afla înlăuntru și nu putea fi atinsă în altă parte.”[15]

Plecând de la acest moto, naratorul își dorește să scrie un roman, unde personajele vor fi oameni care călătoresc cu autobuzul, mergând în direcții și locuri diferite, având scopuri bine determinate, iar unul dintre personaje va fi chiar naratorul, toate personajele vor trăi un mare eveniment. Acest roman ajunge să fie realizat, intitulat *Bate și ți se va deschide*, unde personajul principal trăiește exact acele stări, pe care naratorul le menționase în proza sa scurtă. Revenind la nuvela dată, naratorul își amintește cum scrisese în carnețelul pe care-l avea la el, din memorie, o frază pe care o scrisese pe o vedere trimisă din Cracovia, unui prieten din București, „Cred că v-ar plăcea mult Cracovia, străzile cu atmosferă medievală, dumneavoastră, care cunoașteți arhitectură și istoria

9 *Ibidem*, p. 46;
10*Ibidem*, p.51.
11 Dan Culcer, *Serii și grupuri (Citind și trăind literatura),* Editura Cartea Românească, București, 1981, p.242.
12 *Ibidem*, p.56;
13 *Ibidem*, p. 57;
14 *Ibidem*, p. 58;
15 *Ibidem*, p. 59;

artel
or,
ați simți aici, stimulat de goticul polonez, încântări solemne."[16] Revenind la cele scrise în carnețel, acum i se par că fraza transcrisă în acel carnețel este derizorie, fiind sincer nemulțumit de ea, aproape mâhnit de ceea ce i-a putut scrie amicului său. Acest mod de a îmbina ceea ce a vrut să scrie, și anume acel roman despre călătorie, cu vizita sa în Polonia, îi creează acea punte de legătură dintre proza scurtă și roman.

Această notă de drum, pregătește ceea ce urmează să se întâmple, lansează tema oboselii, prin nuvela *În memoria unui atlet începător*, care este considerată a fi un micro-roman, prin mărimea sa, ocupând mai mult de o treime din volumul *Terasa*. Personajul principal este printre puținele personaje din operele lui Mihai Sin care încearcă să își depășească condiția și limitele obișnuite, izolându-se prin superioritatea sa. El nu acceptă decât primul loc în viața sa, această competiție cu viața nu-i va aduce beneficii, ci dimpotrivă, intențiile sale de a se singulariza sunt dezaprobate, nu numai de cei din jur, ci și de tatăl său.

Narațiunea este dominată de persoana întâi, însă intervine și un interlocutor. Personajul este un om de aproape patruzeci de ani, care încearcă să reconstituie ce anume l-a determinat să renunțe la cariera sa de atlet, ce anume l-a făcut să abandoneze când era aproape de a câștigă și de ce nu a mai avut curajul să-și împingă ființa până la limite, ținând cont că la acea vârstă nu mai avea nicio șansă. Singurătatea de care are parte pe la vârsta de doisprezece ani, îl fac să înceapă să alerge, găsind în alergare singurul mod de a se relaxa. Fratele său era un bun alergător și-l invitase să-l vadă la cros, ceea ce i-a trezit și lui din ce în ce mai mult interesul pentru cros.

Eșecul său nu de datorează nici slăbiciunii personale, nici împejurimilor, ci simplului fapt că toate ale lumii poartă urma banalității și a mediocrității, atletul văzând acest lucru, chiar el mărturisind că „nu pierderea gloriei posibile m-a terorizat ani de-a rândul, ci consecințele acestui abandon, faptul că din acea zi de noiembrie, n-am mai avut curajul să-mi împing ființa până la limite."[17]

Naratorul transcrie experiența sa de ziarist obișnuit cu terenul, din care extrage o tipologie de oameni, nerealistă, construiește o atmosferă numai de el știută, cu abilitate și cu finețe, „un tip de relații microsociale semnificative pentru lumea noastră."[18]

O altă proză scurtă, în care personajul încearcă să se revolte, însă vorbim de o revoltă juvenilă este *Poarta din fier forjat*, care apare în anul 1973. Personajul Romuald Petcu, doctor, care devine în roman Romuald Goicu, se simte constrâns de situațiile date ca într-un gard forjat din care nu mai poate ieși. Poarta care la început era de fier forjat, parte dintr-un gard care simbolizează închiderea în propria cochilie, cu păsări agresive și lupi flămânzi în salt. Toate acestea au devenit simple amintiri, înlocuite cu o împrejmuire din prefabricate. Renumitul medic se căsătorise cu Iulia Marcu, fiica celebrului avocat Marius Marcu, un om impunător care provenea dintr-o familie cunoscută în acea vreme. Deținea două case imense cu garduri elegante și masive, iar „odată cu vremea, poarta și gardul, căpătaseră același aer auster, aproape amenințător și insolent."[19]

O figură remarcabilă este și personajul Gavril Burghelia din opera *Eu vreau să cred că ne vom face cu toții datoria,* apărută în anul 1971, care trăiește dezamăgirea și regretul că nu poate schimba nimic, atât în fața colegiilor săi de muncă, cât și în fața soției sale.

Burghelia ajunge conferențiar, iar din acel moment totul se schimbă pentru el, este invidiat de colegi și marginalizat, însă în final el acceptă că așa stau lucrurile, își ține cursul cu o punctualitate desăvârșită, vorbea încet, obligându-i pe studenți să fie o liniște desăvârșită, „vocea îi era calmă, ostentativ egală, comunicând sigur date, nume, evenimente."[20] Doar prima dată emoțiile și stresul au fost foarte mari, până în momentul în care își căpătase încredere în sine, apoi totul revenind la normal, iar vocea sa a căpătat timbrul dorit. Personajul ajunge să se conformeze cu stilul de viață al colegilor săi, chiar dacă mediocritatea era cea care domina, însă știa că doar așa va putea să-i

16 *Ibidem,* p.65;
17 *Ibidem,* p. 67;
18 Dan Culcer, *Serii și grupuri (Citind și trăind literatura),*Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 245;
19 Mihai Sin, Terasa, op.cit., p. 180.;
20 *Ibidem,* p.157

înțel eagă și să se facă înțeles. Succesul său tardiv vine tocmai datorită lipsei calității, a lipsei spiritului concurențial, a lipsei personalității și nu în ultimul rând a fricii și teamei de a ieși din rândul celor ocrotiți de cineva sus pus.

În finalul volumului, este proza intitulată *Sensibil pas spre realitate*, editată în anul 1973, care se arată a fi o concluzie la întregul volum de proze, Mihai Sin reușește performanța de a descrie reflectarea sa în legătură cu tot ce i s-a întâmplat până atunci, el este cel care îi face pe cititori să fie mai sensibili, mai atenți, la ceea ce se numește cotidianul tragic și grotesc, mediul pe care îl exploatează cu o pasiune de nedescris. Intră în discuția pe care o are soția lui cu bona despre un băiat din Căpuș, care a fost găsit spânzurat, iar umorul negru consta tocmai în vorbele pe care tatăl băiatului găsit spânzurat le-a spus că „cu 1750 de lei m-am scăpat și de ăsta".[21] Lectura acestei ultime proze din volumul *Terasa* încearcă parcă să inducă o stare de neliniște, o neliniște morală și chiar stăruitoare. Prin acest demers epic, Mihai Sin cuprinde „fluxul realului, stereotipiile existenței banale".[22]

Peste toate operele lui Mihai Sin, în special cele din proza scurtă, plutește umbra timpului care reține timpul „uleios, suportabil și sufocant, cu mici evenimente și escapade îngrozitor de comune, culori țipătoare pentru anihilarea unei pânze gri, imensă, mereu în fața ochilor".[23] Personajele sunt oameni comuni, neavând calități ieșite din comun, dar care au un mod dureros de a percepe viața.

Mihai Sin este un prozator în creația căruia îi lipsește umorul, iar ceea ce îl caracterizează este starea conflictuală ce conferă prozelor din acest volum un dramatism remarcabil. Lumea interioară a fiecărui personaj în parte este una de neliniște, o neliște morală, de multe ori una stăruitoare.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei:

Sin, Mihai, *Terasa*, Editura Eminescu, București, 1979;

Bibliografie critică:

Culcer, D., *Citind sau trăind literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976;

Culcer, D, *Serii și grupuri (Citind și trăind literatură),* Editura Cartea Românească, București, 1981*;*

Moraru, Cornel, *Semnele realului selecționări critice convergente*, Editura Eminescu, București. 1981;

Simion, E., *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989;

Ștefănescu, Alexandru, *Prim-Plan (35 de profiluri de scriitori contemporani, dispute în ordine cronologică),* Editura Eminescu, București, 1987;

21 *Ibidem*, p.229;

22 Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 438.

23 Dan Culcer *op. cit*, p. 241;

SP

ACES OF TRANSITION IN MATEI VISNIEC'S DRAMATURGY

Andreea-Diana Albu
PhD Student, West University of Timişoara

Abstract: Space becomes a main element in Matei Visniec's dramaturgy, which often is going to be an obstacle to progress. The place becomes a trap, and the characters fail to overcome it. They feel the presence of an invisible stage manager, who coordinates their movements according to their own desire. Waiting spaces become, in fact, territories of transition from life to death. The characters live in fear, they do not find the strength to believe and act to find a solution. The fear felt by the characters gradually turns into anguish and culminates in alienation. Trying to find their enemy, constantly seeking to highlight the vices and mistakes of those around them, Vişniec's characters discover that evil, hell is inside of them.

Keywords: Waiting, fear, space, silence, death.

Dramaturgul Matei Vişniec se bucură de o popularitate deosebită, operele sale fiind traduse în peste 25 de limbi şi, de asemenea, jucate în foarte multe ţări. Acestea dispun de o adevărată încărcătură semantică, fiind deschise spre analiză şi interpretare. Matei Vişniec poate fi considerat, de departe, cel mai prolific şi bine receptat dramaturg român.

Principalul topos utilizat de Matei Vişniec este *aşteptarea*, aflându-se în strânsă legătură cu alte teme, motive sau simboluri care apar în piesele de teatru analizate. Locul devine capcană, iar personajele nu reuşesc să o depăşească. Ele simt prezenţa unui regizor invizibil, care le coordonează mişcările după propria dorinţă. Spaţiile de aşteptare devin, în fond, teritorii de trecere dinspre viaţă spre moarte. Personajele trăiesc cu frică, nu găsesc puterea de a crede şi de a acţiona pentru aflarea unei soluţii. Oricât s-ar strădui să acceadă spre un alt nivel, se vor izbi permanent de câte o *sală de aşteptare*, respectiv de câte un *obstacol* care le va ţine pe loc. De aici, neputinţa de a se salva şi alegerea de supunere în faţa destinului.

Teama resimţită de personajele aflate în aşteptare se transformă treptat în angoasă şi culminează în alienare. Personajele se descompun în toate formele posibile: spiritual, fizic, confruntându-se în anumite situaţii inclusiv cu spălarea creierului şi ştergerea completă a oricărei urme de discernământ. Practic, acestea devin sclavii propriilor obsesii, fiind incapabile să se regăsească pe sine.

Omul se supune regulilor prestabilite şi evoluează treptat de la liniştea iniţială la teroare: „Surpriza, punctul culminant în construcţia riguroasă a dramei la Matei Vişniec nu înlătură frica, nici aşteptarea, nu dă răspunsuri, le potenţează, redirijându-le. Panica, suspiciunea, interiorizarea, examinarea celuilalt, stările inerţiale coroborate cu un apetit lexical surprinzător, ironic şi liric în acelaşi timp, garnisit cu calambururi, devin la Vişniec mărci stilistice”[1].

Spaţiul devine un element privilegiat în dramaturgia lui Matei Vişniec, acesta ajungând adesea o barieră în faţa progresului. Mihai Lungeanu realizează o inventariere a spaţiilor utilizate de Matei Vişniec: „Închisoarea, ospiciul, groapa de gunoi, subsolul, pivniţa, patul de spital, bucătăria, gara, sală de aşteptare, sală de şedinţe, sală de teatru, sala de judecată, cantina, coridoarele, birourile, malul mării, fântâna, bâlciul sunt spaţii în care povestea se potenţează de la sine..”[2].

Sala de aşteptare

1 Ion Cristescu, *Fenomenul Vişniec,* în „Cuvântul’’, martie - aprilie 2004, nr. 3-4, p. 321-322.

2 Mihai Lungeanu, *Personajul virtual sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vişniec,* Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014, p. 145.

Sala de aşteptare devine spaţiu teatral preferat. Acesta este un loc al fricii, un loc de trecere. Spaţiul închis, sufocant anulează libertatea omului. Lumea întreagă poate fi considerată o arhitectură cu o multitudine de săli de aşteptare.

În piesa *Uşa* se remarcă, în primul rând, existenţa unui topos fundamental, în *sala de aşteptare* adunându-se, de fapt, toate fricile şi coşmarurile personajelor. Omul devine incapabil să reacţioneze, să spere, să caute o posibilă salvare: „Oriunde am pleca nu-s decât săli de aşteptare… Numai şi numai săli de aşteptare… Mii şi mii de săli de aşteptare… Milioane de săli de aşteptare… Chiar şi dincolo de uşă nu-i decât o sală de aşteptare. Unde vrei să plecăm?”[3]. Personajele trăiesc cu teamă în acest spaţiu coercitiv, spaţiu care le desparte de un alt spaţiu terifiant, necunoscut, care naşte panică şi conduce spre alienare. Locul de trecere este *pragul*, un simbol al aşteptării zadarnice. Aflat în faţa unui prag, personajul nu găseşte întotdeauna puterea de a-l depăşi. Încercând să îşi găsească duşmanul, căutând permanent să evidenţieze viciile şi greşelile celor de lângă ele, personajele lui Vişniec descoperă că răul, infernul se află în interiorul lor. Toate semnele ivite dincolo de uşă au rolul de a crea ideea unui spaţiu al exterminării. Personajele trec acest prag, pe rând, după o aşteptare de durată, care nu a fost lipsită de teamă şi întrebări fără răspuns, aşteptare care le transformă treptat în marionete.

Piesa de teatru *Angajare de clovn* ne aduce în faţă un univers în care personajele aşteaptă într-un spaţiu închis, care nu permite eliberare, ieşire, este un spaţiu fără ferestre. Cei trei clovni, prieteni la început, devin pe parcurs duşmani deoarece obiectivul lor este unul comun: obţinerea unui post de clovn. Astfel, ei îşi găsesc unul celuilalt defecte:

„– Omule, ăstora le trebuie ceva viu, ceva cu prestanţă. Să fim serioşi, uită-te la tine. Tu eşti o umbră de-acum, tu nici nu te mai vezi în arenă…”[4].

Teama de a nu fi învinşi îi transformă pe cei trei candidaţi în mulaje fără viaţă, în emiţători de insulte, deci îi dezumanizează. Descompunerea lor este evidentă prin toate vorbele şi acţiunile întreprinse. Concursul în sine nu va începe niciodată, acesta fiind înlocuit cu succes de reprezentaţia pe care cei trei o dau, aflându-se în aşteptare.

Aşteptarea din piesa *Angajare de clovn* este semnificativă deoarece de asta depinde viitorul celor trei personaje. Incertitudinea legată de timp este evidentă în discuţiile celor trei clovni, ei nefiind capabili să stabilească ora exactă. De aceea, aşteptarea devine universală şi zadarnică, iar reperele temporale sunt anulate.

O caracteristică a dramaturgiei lui Matei Vişniec şi, de asemenea, a teatrului absurdului, este spaţiul închis, sufocant, care anulează libertatea omului. Aflându-se într-o situaţie limită, fiinţa umană îşi dezvăluie adevăratul comportament.

Piesa de teatru *Şi cu violoncelul ce facem?* se înscrie în rândul pieselor semnate de Matei Vişniec, în care aşteptarea zadarnică devine temă principală, fiind însoţită de introspecţie. Atmosfera care se instalează în această sală de aşteptare nu este una dominată de frică, ci devine una misterioasă. Nu ştim ce aşteaptă personajele, dar, treptat, tensiunea se instalează între personaje din cauza unui personaj, care nu încetează să cânte.

Teatrul absurdului a subliniat importanţa limbajului în ceea ce priveşte nevoia de a umple tăcerea. În piesa *Şi cu violoncelul ce facem?* personajele se străduiesc să învăluie sunetele violoncelului în dialogul lor, vorbesc mai tare, urlă, iar încercările lor sunt însoţite de tunetele şi fulgerele care se produc afară.

Celula

Tot în categoria aşteptării impuse se încadrează şi piesa de teatru *Artur, osânditul.* La fel ca personajele din piesa *Uşa,* Artur nu poate părăsi spaţiul care l-a acaparat. În schimb, Artur este păzit, fiind condamnat la moarte, el se află într-o celulă devenită spaţiu de aşteptare: „O încăpere amintind de sălile medievale de arme’’. Celula, în care îşi aşteaptă moartea Artur, devine un alt loc

3Matei Vişniec, *Opera dramatică 1,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2017, p. 70.
4 Matei Vişniec, *Opera dramatică 2,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2017, p. 265.

de trec ere. De remarcat în această piesă sunt cerinţele pe care le emite condamnatul la moarte, fiind scârbit de mizeria care tronează în celulă. Doreşte să i se aducă *buturuga regulamentară,* covor roşu, toboşari, public, prin urmare să i se asigure o execuţie decentă.

Se remarcă burlescul, prin prezenţa anumitor replici, de exemplu călăul îi spune lui Artur: „Moartea cu de-a sila…e o moarte inutilă…" sau replica Gardianului: „Cum să mai avem grijă de morţi când noi nici măcar nu ştim dacă suntem vii.". În acest sens, toată mascarada creată cu prilejul condamnării acestui personaj la moarte, parodiază finalul şi înlocuieşte aşteptarea unei morţi demne: „Moartea devine, prin urmare, element al unui scenariu ce stă sub zodia nefastă a unui kitsch uniformizant. Ce se mai poate înţelege dintr-o asemenea situaţie dacă însuşi momentul de maximă intensitate şi însemnătate din existenţa unui om este tratat la modul parodic?"[5].

Ludicul se remarcă în *Artur, osânditul,* unde rolurile se inversează mereu. Când cel osândit îşi etalează dorinţele, gardianul pare să se conformeze. De asemenea, închisoarea devine spaţiu de osândă, care nu-i oferă personajului şansa nici să moară, dar nici să trăiască.

Spaţiul de aşteptare din piesa *Regele, bufonul și domnii șobolani sau Reverii pe eșafod* devine, pentru personaje, sufocant. Treptat, acesta se conturează ca un spaţiu al nebuniei, al bufoneriei, al scenariilor regeşti, dar mai ales al aşteptării morţii. Personajele aşteaptă iniţial în celulă, apoi pe eşafod, dar nimeni nu vine, nici pentru a le reda libertatea, nici pentru a le salva prin moarte. Spaţiul este dominat de linişte, doar şobolanii mai intervin sau propriile cuvinte ale personajelor: *„Ascultă tăcerea asta. N-ai impresia că s-a zis deja tot ceea ce suntem pe cale să ne spunem? "*[6].

Cei trei şobolani care însoţesc personajele se află şi ei în aşteptare. Urmăresc încă de la început să intre în posesia pietrei nebuniei, care pulsează în capul regelui. Şobolanii vor primi piatra, iar regele şi bufonul se pierd în valurile mării, ca unică soluţie de purificare şi salvare.

Nebunia rămâne pe ţărm, temerile şi obsesiile rămân în urmă, iar personajele dispar libere şi fericite.

Pivnița

Spaţiul din piesa *Groapa din tavan* trebuie să fie unul care oferă protecţie, iadul fiind afară prin imaginea războiului. Din păcate, cu adevărat, infernul este înăuntru, cele două personaje ajungând să se consume reciproc, la toate nivelele posibile. În acest sens, Mircea Ghiţulescu considera pivnița respectivă „o lume subterană care o absoarbe pe cea reală cu un apetit bestial, un stomac uriaș care mistuie și distilează, un alambic ce transformă toate dejecțiile în esențe pure"[7].

Personajele trăiesc cu frică într-o pivniță deoarece nu pot să se confrunte cu războiul de afară. În schimb, de frică, se confruntă cu violul și crima, consecințele eterne ale războiului. Mihai Lungeanu identifică un spațiu interior dominat de angoasă și instinct, unul exterior, învăluit în suferința provocată de război și unul real, pivnița (Lungeanu, 148).

Spațiul închis, spaima și aerul morții din piesa *Groapa din tavan* creează o latură evidentă a grotescului, care conduce la dezumanizarea sigură a personajelor și le scoate în evidență instinctul animalic: „Scena sodomizării lui Paraschiv atinge un apogeu al grotescului, provocând oroare, dezgust, silă. Abrutizarea este completă; în asemenea condiții totul devine posibil, nu mai există nici un principiu, nici un sentiment, omul își pierde orice simț al realității, se metamorfozează într-o fiară."[8].

Două personaje întâlnim ancorate în umbra așteptării și în piesa *Groapa din tavan.* Singura legătură a personajelor cu viața este trapa din tavan. Pentru a se proteja de războiul de afară, Paraschiv și Macabeus aleg acest loc ca adăpost, loc protector, dar care, treptat, devine simbolul unui mormânt.

Macabeus reprezintă instinctul, forța fizică, iar Paraschiv simbolizează rațiunea. Captivi în acest loc, cei doi se dezumanizează treptat, acționează după instinct, Macabeus îl batjocorește pe

5 Bogdan Creţu, *Matei Vişniec, un optzecist atipic,* Ed. Universităţii ,,Alexandru Ioan Cuza''', Iaşi, 2005, p. 165.
6 Matei Vişniec, *Teatru*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2017, p. 317.
7 Mircea Ghițulescu, *Viziunile lui Matei Vişniec,* în *Istoria literaturii române. Dramaturgia,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 2007, p. 509.
8 Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 210.

Para
schi
v, se lovesc, se insultă, semn al descompunerii de orice fel. Ca în multe alte piese, așteptarea se transformă în angoasă, spaima pune stăpânire pe cei doi, faptul că ar putea fi descoperiți și uciși devine o obsesie, fiecare minut accentuează panica. Aleg ca soluție salvatoare somnul, visul, evadarea în inconștient, dar reîntâlnirea cu realitatea devine apoi și mai frustrantă.
Spațiul interior le oferă imaginea unui coșmar în care se instalează dezumanizarea, spațiul exterior oferă imaginea războiului în plină desfășurare în care plutește aerul morții. Cei doi nu au o variantă salvatoare și astfel optează pentru moartea lentă, care este dezumanizarea. Sfârșitul piesei aduce și sfârșitul lor fizic, aceștia mor, dovadă fiind faptul că se aflau deja pe ultima treaptă a dezintegrării.

În piesa *Groapa din tavan,* visul este singura formă de evadare din coșmarul realității, ambele personaje bucurându-se de fiecare vis ca de un spațiu intim. Visul devine iluzie și este adesea confundat cu realitatea. Personajele sunt total desprinse de adevărata viață, ele își construiesc o lume a lor, un spațiu în care guvernează oniricul, în care ziua se confundă cu noaptea și visul cu realitatea:
„De altfel, pentru ființa umană alienată stă în firea lucrurilor ca realitatea să devină coșmar configurat sub forma unei lumi autoritare, în care omul nu este decât un neputincios prizonier”[9].
Crucea
Această piesă abordează tema crucificării. Într-un interviu apărut în revista *Acolada,* Matei Vișniec vorbește despre importanța pe care o are, pentru sine, ca dramaturg, apariția acestei piese: „Când mă gândesc acum la momentul în care am scris această piesă, în 1987, dintr-o suflare, îmi dau seama că am așternut-o pe hârtie într-un fel de transă, parcă am scris-o printr-un fel de revelație. Nu am schimbat în ea nici un cuvânt. Există momente de mare emoție în fața unor momente profunde care produc astfel de pagini”[10].
Personajele din piesa *Păianjenul în rană* aşteaptă, răstignite fiind, izbăvirea prin moarte. Dacă în toate celelalte piese, moartea apare ca o finalitate pe care personajele o întâlnesc, fără voie, în piesa de faţă moartea este singura scăpare din faţa unei suferinţe permanente. Păianjenul care se apropie de rana unuia dintre personaje, CEL RĂNIT SUB COASTĂ, creează o stare generală de frică şi de dispreţ. Celelalte două personaje urmăresc speriate ascensiunea păianjenului, încercând cu ultimele puteri să îl îndepărteze.
Doar personajul ameninţat rămâne liniştit, ca semn al detaşării. Deşi este considerat mort, el trăieşte, uneori chiar spune câteva cuvinte pentru a-şi marca existenţa. Nu se sperie însă de acel păianjen şi nici nu transmite semne că ar încerca să-l împiedice să ajungă pe rana sa. Încercările zadarnice ale personajelor sunt învăluite în întuneric, ca semn al biruinţei morţii: „Întunericul se lasă peste efortul disperat al celor doi crucificaţi de a alunga, aşa cum se mai poate, păianjenul din rana celui de-al treilea”[11].

Piesa de teatru *Nu mă durea nimic și așteptam să mor* face parte din volumul *Imaginează-ți că ești Dumnezeu,* fiind o piesă scurtă, așa cum a fost numită de însuși Matei Vișniec: „O piesă scurtă este de fapt un copil care decide la un moment dat că nu mai vrea să crească… Toată potenţialitateansa de viaţă rămîne intactă, se poate ghici în el un întreg destin, numai că el rămîne…mic.”[12]
Această piesă este ultima din al treilea capitol al volumului, numit *Deșert.*
Nu mă durea nimic și așteptam să mor este o piesă în care se evidențiază nevoia de a trece în moarte, o piesă în care întâlnim un singur personaj, *Omul țintuit pe cruce.* Așteptarea morții se dovedește a fi chinuitoare, o așteptare care frământă până la epuizare: „Aşteptam să mor, dar nu ştiu de ce nu muream. Probabil că sângele meu se blocase undeva, scurgerea sa se întrerupsese. În mod

9Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 216.
10 Ion Zubașcu, *Păianjenul în rană,* interviu cu dramaturgul Matei Vișniec, în „Acolada”, aprilie 2008, nr. 4 (7), p. 13.
11 Matei Vişniec, *Opera dramatică 2,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2017, p. 349.
12 Matei Vişniec, *Imaginează-ţi că eşti Dumnezeu,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 5.

nor
mal
ar fi trebuit ca sângele meu să se fi scurs deja până la ultima picătură… Aşteptam moartea şi mă întrebam până când va mai trebui să o aştept''[13].

Aici locul de aşteptare este *crucea* pe care se află cel răstignit. Deși adulat de mulțime, Cel răstignit moare singur, fără să primească nici un ajutor: „Ultima replică a textului <<Când, când îşi vor da oare seama toţi aceşti oameni care cred că am înviat, că de fapt încă n-am murit?>> distorsioneayă prin contrastul puternic pe care îl provoacă: singurătatea în mijlocul mulţimii, a şirurilor care vin să se închine. Impresionează izolarea atât de evidentă trăită în mijlocul celorlalţi, care par a fi interesaţi, prezenţi, adoratori."[14].

Prin urmare, fie că vorbim de sala de aşteptare, spațiul favorit din dramaturgia lui Matei Vișniec, fie că ne raportăm la alte spații precum celula, pivnița, crucea, toate acestea devin teritorii de trecere dinspre viață spre moarte. Personajele așteaptă o salvare din viața pe care nu o înțeleg și din spațiul care le-a acaparat, salvare care va veni o dată cu păşirea în teritoriul necunoscut al morții.

BIBLIOGRAPHY

Creţu, Bogdan, *Matei Vişniec, un optzecist atipic,* Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2005.
Cristescu, Ion, *Fenomenul Vişniec,* în „Cuvântul'', martie-aprilie 2004, nr. 3-4.
Ghițulescu, Mircea, *Viziunile lui Matei Vișniec,* în *Istoria literaturii române. Dramaturgia,* Ed. Academiei Române, 2007.
Lungeanu, Mihai, *Personajul virtual sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vişniec,* Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014.
Magiaru, Daniela, *Matei Vişniec. Mirajul cuvintelor calde*, București, Editura ICR, 2010.
Vișniec, Matei, *Imaginează-ţi că eşti Dumnezeu,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
Vișniec, Matei, *Opera dramatică 1,* București, Editura Cartea Românească, 2017.
Vișniec, Matei, *Opera dramatică 2,* București, Editura Cartea Românească, 2017.
Vişniec, Matei, *Teatru*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2017.
Zubașcu, Ion, *Păianjenul în rană,* interviu cu dramaturgul Matei Vișniec în "Acolada" aprilie 2008, nr. 4 (7).

13 Matei Vişniec, *Imaginează-ţi că eşti Dumnezeu,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 145.
14 Daniela Magiaru, *Matei Vişniec. Mirajul cuvintelor calde,* București, Editura Institutului Cultural Român, 2010, p. 101-102.

TH
E PRAGMATICS OF THE NARRATIVE DISCOURSE IN JOCURILE DANIEI

Andreia Maria Demeter
PhD Student, University of Pitești

Abstract: *From the very beginning, it should be noted that we will consider the opposition, which has become a classic, discourse vs. text, respectively production vs. product. Seen as a semiotic process located on the syntagmatic axis of language, discourse cannot be equated only with speech (meaning used by the structuralist linguistic direction of Saussurean essence), with a form of expression (from the perspective of Louis Hjelmslev's linguistic sign) or with a way of narration. Discourse is more, it is passwords plus certain conditions of production, reflecting the pragmatic character of communication in its action dimension. Discourse is defined as a "dynamic system of acts performed by one or more speakers with certain intentions" of communication, which "establishes a relationship between two or more universes of discourse that characterize participants in language exchange," the "universe of discourse" being represented by a "set of sentences that the speakers know, believe, wish, hope are true."*
Anton Holban's literature largely oscillates around erotic themes. The novels A Death That Doesn't Prove Anything, Ioana and the Games of Dania are diaries that reconstruct the stories of three loves. However, in each of them, love is subject to reason. The protagonist-narrator, eager to explain the whole complexity of his feelings and that of the woman, excessively analyzes every gesture and every word, which annihilates the force of passion. Consequently, love cannot reach a true intensity, because the hero, obsessed with the search for truth, cannot afford to live a passion that leads to self-forgetfulness. In most cases, the woman is viewed by the Dutch hero with intellectual pride, the erotic relationship being maintained in the field of psychological casuistry. This idea of superiority over the partner is the effect of the totality of the conscious representations of the man about himself, that is, according to Silvia Urdea's expression, of the personal myth. The psychological substratum of this myth is the result of the prolongation and permanence of adolescent psychism. It predominates in A Death that proves nothing and Ioana. It is only in the Danish Games that the hero frees himself from the adolescent mentality.
The Dutch protagonist seems to be related to the psycho-spiritual family of "eternal teenagers". The relationships that Sandu will engage with Irina and Ioana will be determined, first of all, by his own image in comparison with which the silhouettes of the other characters appear, in general, diminished.
The present study has its roots in Greimas' idea that "communication is no longer considered a simple transfer of knowledge, but a strategy of persuasion and interpretation, it is based on a fiduciary relationship modulated by explicit courts of credibility and assuming this credibility."

Keywords: Narration, narrative discourse, drama, torment.

Încă de la început, trebuie de precizat faptul că vom avea în vedere opoziţia, devenită clasică, *discurs vs text*, respectiv *producere vs produs*. Văzut ca un proces semiotic situat pe axa sintagmatică a limbajului, discursul nu poate fi echivalat doar cu vorbirea (accepţie utilizată de direcţia lingvistică structuralistă de esenţă saussuriană), cu o formă a expresiei (din perspectiva semnului lingvistic al lui Louis Hjelmslev) sau cu un mod al narării. Discursul este mai mult, el este parole plus anumite condiţii de producere, reflectând caracterul pragmatic al comunicării în dimensiunea sa acţională. Discursul este definit ca „sistem dinamic de acte efectuate de unul sau mai mulţi locutori cu anumite intenţii” de comunicare, care „stabileşte o relaţie între două sau mai multe universuri de discurs ce caracterizează participanţii la schimbul lingvistic”, „universul de discurs” fiind reprezentat printr-un „set de propoziţii pe care locutorii le cunosc, le cred, le doresc, le speră adevărate”.

Lite
ratu
ra lui Anton Holban oscilează, în mare parte, în jurul tematicii erotice. Romanele *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana* și *Jocurile Daniei* sunt niște jurnale care reconstituie istoriile a trei iubiri. Totuși, în fiecare dintre ele, dragostea este supusă rațiunii. Protagonistul-narator, dornic să-și explice întreaga complexitate a sentimentelor sale și ale femeii, analizează în mod excesiv fiecare gest și fiecare cuvânt, ceea ce anihilează forța pasiunii. În consecință, iubirea nu poate să atingă o intensitate adevărată, întrucât eroul, obsedat de căutarea adevărului, nu-și permite să trăiască o pasiune care să ducă la uitarea de sine. În cele mai multe cazuri, femeia este privită de către eroul holbanian cu orgoliu intelectual, relația erotică menținându-se în domeniul cazuisticii psihologice. Această idee a superiorității față de parteneră este efectul totalității reprezentărilor conștiente ale bărbatului despre sine însuși, adică, conform expresiei Silviei Urdea, mitului personal. Substratul psihologic al acestui mit este rezultatul prelungirii și perenității psihismului adolescentin. Acesta predomină în *O moarte care nu dovedește nimic* și *Ioana*. Abia în *Jocurile Daniei* eroul se eliberează de mentalitatea adolescentină.

Protagonistul holbanian ni se pare înrudit cu familia psiho-spirituală a ”eternilor adolescenți”. Relațiile pe care Sandu le va angaja cu Irina și Ioana vor fi determinate, în primul rând, de propria-i imagine în comparație cu care siluetele celorlalte personaje apar, în general, diminuate.

Studiul de față își are rădăcinile în ideea lui Greimas „comunicarea nu mai este considerată un simplu transfer de cunoştinţe, ci o strategie de persuasiune şi interpretare, ea se bazează pe o relaţie fiduciară modulată de instanţele explicite ale credibilizării şi asumării acestei credibilităţi”.

Din perspectiva pe care am vizat-o, romanele lui Anton Holban apar drept o trilogie a experiențelor protagonistului, Sandu, scriitor prin opțiune, iar nu din cauza sărăciei de opțiuni narative pe care o constatăm, de pildă, la romantici. Sandu are profilul unui personaj „problematic“, așa cum bine indică Liviu Petrescu, însă faptul că reprezintă o proiecție fidelă a autorului pare a fi conotată negativ în interpretările critice (v. Manolescu), ca incapacitate de a crea personaje vii, altele decât el însuși sau ca indiciu al unei imaginații limitate. În opinia noastră, diferențele care încurajează lectura celor trei romane prin prisma unei simple coincidențe de nume a eroului masculin sunt, dimpotrivă, puse foarte bine în slujba idealului autenticității, a rămânerii fidel în raport cu diversele fațete ale interiorității, în pofida unei aparente incongruențe. În primul roman al seriei, *O moarte care nu dovedește nimic*, descoperim un personaj care nu se poate detașa de biografia sa culturală, în cel de-al doilea, *Ioana*, comparațiile protagonistei cu livrescul o privilegiază pe aceasta; abia în *Jocurile Daniei* raportul se echilibrează, ieșind în evidență activitatea scrisului nu doar ca strategie de a filtra experiențele reale, ci ca îndeletnicire demnă de respect, conferindu-i un anumit statut scriitorului.

Autor monocord, analist al iubirii, Anton Holban a impus involuntar criticii literare o exegeză similară, orientând prioritar atenţia asupra personajului narator, Sandu.

Aplicând judicioasa clasificare a lui Jaap Lintvelt asupra naraţiunii holbaniene, vom remarca de asemenea obedienţa acestui personaj narator, care, ”în planul perceptiv psihic se identifică pe de-a-ntregul cu personajul actor în tipul narativ actorial”[1]. Este firesc dar, în acest caz, să fie analizată şi relaţia acestui narator actor cu realitatea reprezentată, atitudinea sa faţă de această realitate.

Referindu-se la specificul realităţii reprezentate, Nicolae Manolescu afirma: *toate romanele lui Holban au ca obiect studiul intimităţii*[2]. Spre deosebire de naratorul blecherian a cărui atenţie era concentrată asupra eului, dar şi asupra realităţii imediate în ansamblu, naratorul lui Anton Holban, ca şi cel camilpetrescian, se orientează asupra identităţii celuilalt sau mai bine zis a celeilalte. Astfel discursul narativ al acestui personaj este de fiecare dată motivat de itinerarul cognitiv la care recurge deliberat: *Cum este ea, doar asta vreau să ştiu*. Scopul acestui lung periplu analitic în romanul *Jocurile Daniei*, realitatea propusă pentru analiză şi interpretare este chiar Dania.

1 Jaap Lintvelt, Punctul de vedere, Bucureşti, 1994, p.102
2 Nicolae Manolescu, Arca lui Noe, Bucureşti, 1981, p. 436

Dar acea stă realitate este diferită de tot ce-i fusese dat să cunoască mai înainte. Nonşalantă, flexibilă, proteică, această realitate îi scapă mereu, refuzând să accepte itinerarul cognitiv al protagonistului narator: *Realitatea Daniei şi, în acelaşi timp, existenţa ei fluidă formează cel mai mare chin al meu. Cu toate că cunosc sărutarea Daniei, tocmai când sunt mai fericit de existenţa ei, mă scutur cu o imensă tristeţe de a fi fericit numai în imaginaţie*.

Lipsită de orice intenţie, incapabilă sa ia decizii, timidă chiar în calitate de personaj, această realitate nu va admite totuşi să fie supusă investigaţiilor şi nu se supune fluxului aşteptărilor personajului narator. Ea mereu procedează altfel decât aşteaptă, doreşte, sau speră acesta. Naratorul se va simţi dominat de această realitate voluntară şi misterioasă de care nu se poate apropia în pofida eforturilor disperate pe care le face. Este un soi de Fata Morgana care se destramă la prima încercare de apropiere a personajului prea avid de certitudini şi absolut într-un spaţiu prin excelenţă al incertului şi relativului. În această situaţie aviditatea de cunoaştere a protagonistului nu poate să fie satisfăcută din lipsa, propriu zis, a realităţii.

Uzitând o terminologie medicinală, putem afirma că Sandu suferă de sindromul deficitului de realitate, maladie de care este conştient şi care îi provoacă sentimentul permanent de insaţietate şi inferioritate: *Mă simţeam umilit, în luptă cu morile de vânt*.

Spre deosebire de celelalte romane ale lui Holban, în care naratorul interpretează şi investighează o realitate, în *Jocurile Daniei* nu realitatea provoacă analize şi interpretări, ci mai ales absenţa acesteia. Mihai Zamfir a numit acest registru existenţial semi-absenţă şi i-a dat o definiţie detaliată în studiul *Structura semiabsenţei: Prin semi-absenţă înţelegem un complex psihologic cu reflex literar, care poate explica în ultimă instanţă resorturile acestei opere de aparenţe autobiografice. Semi-absenţa se defineşte prin faptul că ea este o absenţă căutată şi uneori provocată de autor, în mod inconştient; pentru creaţia sa literară, va fi în cele din urmă propice o prezenţă episodică şi mai ales tranchilizantă a partenerei, o stare ambiguă de prezenţă intermedie, pe care am numit-o cu termenul de mai sus, semi-absenţă*[3].

Privită din perspectiva relaţiei dintre narator şi realitate această afirmaţie pare să neglijeze faptul că pentru Holban demersul literar este un rezultat al demersului analitic. În toate romanele sale scrisul nu e un scop în sine, ci o confirmare a procesului analitic, o probă a justeţei investigaţionale şi dacă în celelalte romane traseul analitic îşi modifica direcţia în dependenţă de intenţia personajului narator, în *Jocurile Daniei* starea de semi-absenţă a realităţii pereclitează fluxul analitic: *Cum să construiesc pe Dania din auz*? se va întreba disperat acesta.

Dacă am considera romanele lui Anton Holban, a căror narator e Sandu o trilogie, am obţine următorul tablou: primul roman - *O moarte...* este romanul unei incertitudini, *Ioana* este romanul unei gelozii, iar *Jocurile Daniei* este romanul unui joc. În *O moarte care nu dovedeşte nimic* realitatea este docilă, pasivă, fără pretenţii. Nedescoperind suficient teren pentru itinerarul cognitiv în această realitate, naratorul îşi orientează atenţia asupra propriei identităţi. În cel de-al doilea roman atenţia se concentrează asupra cuplului, iar naratorul se află în raport de „egalitate" cu realitatea reprezentată, pe când în *Jocurile Daniei* naratorul este dominat de această realitate care nu se mai pretează intenţiilor sale de cunoaştere şi interpretare. Grafic am putea reprezenta astfel această succesiune: În primul roman: Narator > Realitate; în al doilea roman: Narator = Realitate; în al treilea roman: Narator < Realitate.

Putem astfel conchide că semi-absenţa în *Jocurile Daniei* nu este prerogativa naratorului cum lăsase să se înţeleagă Zamfir: „*Holban nu s-a destăinuit în jocurile Daniei pentru a-şi menaja suferinţa erotică, ci a provocat aproape cu bună ştiinţă jocurile Daniei în varianta lor concretă, pentru a utiliza realitatea în sprijinul unei sugestii literare*"[4], ci a realităţii reprezentate.

Drama acestui personaj narator se consumă în relaţia cu această realitate proteică, fluidă, aeriană. Chiar din start naratorul constată că existenţa sa pentru Dania este fantomatică. Ea îl imagina înainte

3 Mihai Zamfir, Structura semi-absenţei, // Mihai Zamfir. Cealaltă faţă a prozei, Bucureşti, 1978, p. 82
4 Mihai Zamfir, Structura semi-absenţei, // Mihai Zamfir. Cealaltă faţă a prozei, Bucureşti, 1978, p. 84

de a-l cunoaşte: *M-a aşteptat înainte de a-mi cunoaşte chipul. Este fantastic ce lipsită de orice realitate e mintea ei. Existam pentru ea ca o fantomă*. Şi mai târziu constată cu ostentaţie acelaşi lucru: *Dania are o viaţă imaginară, şi-şi poate permite toate îndrăznelile numai cu imaginea mea, nu cu realitatea existenţei mele*. Această existenţă în semi-absenţă, suficientă şi firească pentru sine, Dania i-o impune şi personajului narator. Ea a fost cea care a dorit să-l cunoască şi a impus regulile jocului, pe care nu le-a înţeles şi nu le-a acceptat naratorul obişnuit să dicteze: *Cu temperamentul meu chinuit de îndoieli, îmi pun mereu astfel de întrebări, Să te întovărăşeşti cu o fiinţă pentru care trebuie să păstrezi secrete, s-o conduci, s-o distrezi, după un plan chibzuit la întuneric. Cum aş accepta o astfel de situaţie, eu, care n-am admis nici o îngrădire, sau m-am răzbunat îndată ce am putut*.

El se va simţi dominat de realitate tocmai din cauza că este antrenat într-un joc străin, ale căror reguli îi sunt necunoscute. Pe parcurs jocul îl fascinează, îl copleşeşte, dar îi rămâne la fel de străin şi toate eforturile sale de a prinde regula vor fi inutile. Semi-absenţa este esenţa acestui joc în care nu există certitudini, consistenţă şi profunzime. *Se joacă Dania cu rochiile, cu cărţile, cu dragostea. Nu pune nici o bănuială că acest joc nu-i face nici o cinste, se emoţionează chiar crezându-se profundă*.

Naratorul realizează că este antrenat într-un joc, (iar titlul romanului confirmă aceasta), al cărui participant activ se imaginează şi rămâne şocat când se resimte lăsat pe tuşă: *La cinematograf iai parte la jocul artiştilor, te bucuri şi te întristezi o dată cu ei, şi totuşi, n-ai în faţă decât nişte imagini, fantome ale unor oameni, iar dacă se aprinde lumina, descoperi ecranul gol. Aceleaşi impresii culeg şi eu din prietenia mea cu Dania. O ţin în braţe, vibrează la strângerea mea, dacă dau puţin la o parte haina ei, descopăr urmele îmbrăţişărilor, care n-au dispărut, cu toate că trecuse o săptămână de când n-o mai văzusem. Şi totuşi, distanţa rămâne, nu mă pot juca în voie cu sufletul ei, cum fac copii cu nisipul de la mare*.

Distanţa sesizată permanent de acest personaj nu vine, cum lasă el să se înţeleagă, din diferenţa de vârstă, de confesiune, sau de avere dintre cei doi, ci din diferenţa de percepere a jocului.

Personajul narator Sandu va fi incitat de acest joc, dar nu-l va accepta, chiar îl dezaprobă, de aceea naratorul, la rândul său, va inventa propriul joc. În absenţa posibilităţii de a comunica cu realitatea imediată Sandu va realiza un univers compensatoriu şi pe parcursul a câtorva pagini va imagina existenţa Daniei în cele mai mici detalii. Acest joc a început mai devreme, într-o tendinţa de mimetism exprimată prin intenţia de a face schi. Comparând existenţa sa cu a Daniei compară de fapt jocul său cu al ei. Toate aceste porniri nejustificate, aproape infantile ale acestui personaj sunt intenţii de înţelegere a jocului celuilalt. Impacientat, aşteaptă explicaţii, dar Dania nu dă explicaţii - ea impune reguli, iar regula ei de aur este semiabsenţa, care sporeşte distanţele dintre cei doi. Atunci abia jocul lui, care constă cum am afirmat deja din crearea unui univers compensatoriu va lua amploare.

Şi dacă realitatea îi oferă o certitudine, absenţa îi oferă mii de posibilităţii. O va imagina plecând, dansând, mâncând la restaurantul din apropierea casei sale, unde ştia că poate să vină, o va imagina acasă, sau aiurea, singură sau cu altcineva. Cu alte cuvinte va încerca să plieze o altă realitate pe cea care nu se preta analizei, o realitate care crede el că i s-ar potrivi. Acest joc ascuns, conţine o mică doză de perversitate şi nu va niciodată cunoscut Daniei. Ea spre deosebire de Sandu nici nu bănuieşte că, fără să vrea, este obiectul unui joc străin. Dorinţa acestuia de certitudine vine şi dintro conştiinţă artistică perfecţionistă, care se manifestase şi în celelalte romane, dar care în acest roman nu mai funcţionează: *Nici un plan nu pot face cu Dania care să-mi reuşească. Te voi face să cunoşti „cărţi minunate" sau „muzică bună". Este încântată, va asculta ce-i voi spune. Dar niciodată nu se poate începe ceea ce am hotărât cu entuziasm. Niciodată! Nu o întâmplare fără noroc. În fiecare zi câte o deziluzie*. Spirit didacticist şi artistic Sandu se vrea Pigmalionul, care are nevoie de material pentru a-şi realiza opera, iar Dania nu-i oferă materialul de care are nevoie, deoarece jocul ei nu prevede dăruire, regulile ei nu presupun deschidere spre celălalt. Tocmai de aceea cade atât de greu afirmaţia: *Nu mai au rost jocurile, Dania …*

Dacă *O moarte...* (1931) este considerat de autor un roman dinamic, atunci *Ioana* (1934) şi *Jocurile Daniei* (publicat foarte târziu după moartea autorului, în 1972, din cauza fricii editorilor de a nu fi recunoscuţi protagoniştii) sunt romane statice, ce demonstrează o evoluţie şi o maturizare a perspectivei narative, dar şi a conceptului de literatură. Vom distinge, din punct de vedere narativ, câteva trăsături ale acestui tip de roman. Problema ce se impune din start este de a defini „narativul static", ce pare a fi semantic în opoziţie cu definiţia narativului, în general, care „constă în relatarea de evenimente (trecute), aflate într-un raport de succesiune temporală[5]", una din condiţiile sale minimale fiind enunţarea „schimbării de stare", din care deducem că „esenţa narativului ar trebui să fie reprezentată de evenimente şi acţiuni[6]". Alte caracteristici ale narativului, în opinia cercetătoarei R. Zafiu, sunt cele ce ţin de criteriul succesiunii, al individualizării, al cauzalităţii, al intenţionalităţii şi al sensului, ce poate fi transmis prin „structurarea naraţiunii după anumite modele culturale[7]", toate evidenţiind în special caracterul dinamic al discursului narativ.

Cum se constituie totuşi narativul în romanul static? Teoretic acesta se apropie foarte mult de descriptiv, caracterizat prin aprecieri durative, relatate dintr-un punct fix al observatorului. Altfel spus, ar fi o dilatare (vs comprimare) a evenimentelor în istorie, naratorul plasând accentul nu pe evenimente, ci pe relatarea lor, pe atitudinea introspectivă faţă de eveniment, fenomen, obiect. Dar alegerea strategiei se explică din punct de vedere poetic printr-o nesiguranţă a naratorului de a enunţa evenimentul, acesta fiind încă nedefinit. Gerard Genette explică un astfel de discurs, făcând trimitere la romanului lui Proust. În termenii cercetătorului francez, este vorba de o „description proustienne", care e „nu atît o descriere a obiectului contemplat, cât o povestire şi o analiză a activităţii perceptive a personajului contemplant, a impresiilor lui, a descoperirilor progresive, a schimbărilor de distanţă şi de perspectivă, a erorilor şi corectărilor, a entuziasmelor şi decepţiilor[8]". Asemenea contemplare devine prin însăşi relatarea ei o istorie, o istorie care povesteşte „descrierea proustiană". Sigur că astfel de discurs pare cel mai des obositor pentru cititorul grăbit, iar detalierea unor stări până la epuizabil — un lucru neînţeles. De fapt arta constă tocmai în găsirea şi relatarea acestor detalii, specifice numai unui personaj, care sunt mult mai preţioase, decât, bunăoară, evocarea unei strategii militare mondiale.

Posibil că, în cazul lui A. Holban, dinamismul este prezentat intenţionat cu alte modalităţi, pentru a fi posibilă individualizarea şi cauzalitatea, astfel creându-se sensul. În romanul *Ioana*, de exemplu, naratorul (homo)diegetic încearcă să rămână cât mai mult posibil într-o singură poziţie privilegiată, de unde să-şi nareze lumea, detaliul narat este un stimulent pentru analogii şi reflecţii ulterioare. Este, potrivit autorului, „un roman despre nimic", despre relaţia unui cuplu ai cărui parteneri „se iubesc, dar nu pot trăi împreună". Se încearcă parcă a sistematiza o logică masculină asupra misterului feminin, care e prelungit intenţionat la nesfârşit, lăsând cititorul să se interogheze şi să găsească răspunsuri posibile.

Sunt câteva pasaje ce ne fac să credem că evenimentul cu adevărat sesizat de narator este o permanentă bucurie şi necesitate de a scrie, de a produce evenimenţialul din chiar faptul de a scrie, a avea această dispoziţie. Or, avem în spatele unui discurs narat static un altul, dinamic, ce transmite cititorului bucuria naratorului de a fi putut găsi o soluţie (scriitura) în faţa suferinţei, absurdului existenţial şi a obsesiei morţii. Evident că procedeul este unul specific proustian şi receptarea lui asigură deja re-modelarea sensibilităţii creatoare şi a viziunii moderne asupra lumii. Naratorul este conştient că îşi scrie romanul său, iar acesta este cel mai important eveniment. Tot ce este exterior acestui fapt devine important numai atunci când poate servi ca material ficţional. Chiar şi un spaţiu pustiu, fără acţiune umană, fără societate, unde singurul eveniment, într-o zi, este un posibil dialog cu cineva străin, este un stimulent satisfăcător pentru reflecţie, pentru însingurarea chinuitoare şi creatore, şi mai ales pentru scris. Rezultatul nu poate fi decât un roman static. Să urmărim un

5 Rodica Zafiu, Naraţiune şi poezie, Bucureşti, 2000, p. 31
6 Rodica Zafiu, Naraţiune şi poezie, Bucureşti, 2000, p.36
7 Rodica Zafiu, Naraţiune şi poezie, Bucureşti, 2000, p.47
8 Genette Gerard. Figures III. Discours du recit. Essai de methode, Paris, 1972, p. 136

fragment din *Ioana*: „Cineva, citind aceste note, ar putea reflecta că, în definitiv, pustiul acestei localităţi este destul de relativ şi că eu însumi am înşirat, în afara celor două personagii, o serie de altele mai puţin însemnate, dar care înviorează singurătatea. Nu este adevărat. Aici sunt aşa de puţini oameni, încât fiecare pare important, şi cum, fatal, asişti la zilnicele lui ocupaţii şi necazuri, mă socot **obligat** să-l înregistrez. Cei câţiva oameni măresc pustiul după cum lampa lui Mihail măreşte întunericul şi multiplică înfiorările. // Câteodată recurg la strategeme ca să aflu tot cea făcut Ioana. E ciudată această alegere de a afla anumite detalii şi de a înconjura, ca să nu aflu, pe altele, chiar dacă toate sunt la fel de **chinuitoare**. Poate pentru că nu vreau să-mi scape nimic, totul mă interesează, şi deci nu schimb subiectul decât după ce-l epuizez[9]”. Şi mai departe: „Dacă aş înceta toate iscodirile şi pedepsele, ea s-ar transforma, ar deveni liniştită, dar eu sunt bolnav de gelozie şi de dorinţa de răzbunare. Şi apoi imediat ce aş înceta, presupunându-mi o voinţă excepţională (căci judecata aşa mă învaţă: nimeni nu m-a obligat să-mi aleg viaţa aceasta, acum trebuie s-o suport), **chinurile** ar continua, căci eu aş rămâne în inferioritate, şi Ioana ar începe să se jăluiască că n-am iubit-o niciodată[10]”.

Irina Mavrodin, pentru care acest tip este un „roman poetic”, vorbeşte şi despre o implicare afectivă şi gnoseologică a cititorului în relatarea discursivă a naratorului. Punctul de contact comunicativ fiind scriitura, atât naratorul, cât şi cititorul se pot identifica şi chiar recunoaşte fenomenologic prin aceleaşi trăiri. „Această scriitură este fenomenologică pentru că neexplicând nimic, „neanalizând” nimic găseşte mijlocul de a suscita în conştiinţa cititorului un proces analog cu cel pe care este în curs de a-l descrie, situându-l pe acesta în perspectiva fenomenologică a aşa-numitului Ego-Hic-Nunc, adoptată de scriitura care vrea să aproximeze, ca şi fenomenologia, spaţiul, timpul, lumea concret trăite, făcându-l pe cititor să le trăiască[11]”. Aprecierea vine desigur să marcheze superioritatea unui astfel de discurs narativ în comparaţie cu relatarea unor evenimente exterioare naratorului, formulă specifică romanului tradiţional. Adevăratul dinamism evenimenţial se produce în imaginaţia cititorului, care trăieşte pe parcursul lecturii sentimentele delicate ale iubirii, suferinţei, geloziei, neîncrederii, nesiguranţei, mărturisite discret şi autentic de un predecesor al său într-o formulă numită încă „statică”.

Privite din perspectiva dialecticii stăpân-sclav şi a amorului-luptă, romanele *O moarte care nu dovedeşte nimic*, *Ioana* şi *Jocurile Daniei* conţin faze deosebite ale aceluiaşi proces.

În cel dintâi, după o scurtă criză de neîncredere în forţele proprii, bărbatul îşi instaurează tirania, sigur o vreme de ceea ce numeşte el ”sclavajul ei total”. Să observăm atitudinea contradictorie a bărbatului stăpân faţă de ”sclavajul total” al femeii. În raport cu Irina, Sandu este un *homo duplex*. Pe de-o parte, obedienţa ei satisface instinctul lui de putere, generat de un dezechilibru interior, pe de altă parte, aceeaşi obedienţă îi ofensează continuu orgoliul şi-l face să se lamenteze de neînsemnătatea ei.

Nici una dintre eroinele lui Holban, nici Ioana, nici Dania nu sunt predispuse unui final tragic, pentru că nici una nu iubeşte ca Irina până la uitarea de sine, adică nici una nu renunţă total la orgoliu şi la vanităţile proprii pentru o pasiune. Nici una nu are acea ciudată forţă sufletească de dăruire faţă de aproapele. Moartea Irinei venea să dovedească foarte multe, în ciuda sarcasticului titlu al romanului. Ea demasca ipocrizia lui sandu, caracterul mediat al sentimentului său, instinctul său tiranic, declanşa o criză a unei dictaturi sentimentale şi releva o pasiune vis a vis de o dorinţă imitată. Ioana este o intelectuală preocupată de autoscopia tropismelor ei, dornică să impună adevărurile odată descoperite, iar Dania este o mondenă strălucitoare, prea fericită de triumfurile ei ca să ne lase măcar să bănuim că ar avea un suflet.

9 Anton Holban, O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana, Timişoara, 1993, p.127-128
10 Anton Holban, O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana, Timişoara, 1993, p.128-129
11 Irina Mavrodin, Romanul poetic, Bucureşti, 1977, p.121

Imposibilitatea Daniei de a se adânci într-o iubire, motiv de exasperare pentru Sandu, se corelează cu lipsa ei de libertate. Dania este o ființă manevrată de narcisismul ei, de bogăția ei, de relațiile mondene care decurg din condiția ei socială și de familia ei.

În *Jocurile Daniei,* spre deosebire de romanele anterioare, Sandu iubește femeia cu mai multă naturalețe, abandonând examenul livresc.

Dania se joacă. Jocul este pentru ea un prilej de a se amuza de bieţii îndrăgostiţi, de a-i ţine subjugaţi şi umili. Acest roman este pe cât de tragic, pe atât de realist. Este o lecţie de viaţă trăită chiar de Anton Holban. O lecţie pentru bărbaţii care se îndrăgostesc de păpuşi fiţoase. Chiar dacă fiecare femeie în sine are o parte din Dania, eu spun că această parte nu ar trebui să domine. Revenind la destinul scriitorului Anton Holban, care s-a stins prematur din viaţă, este de remarcat faptul că tot ce a trăit interior, tot ce a suferit, acesta a transcris pe hârtie.

Tânăra fată „nu are simțul realității", „este lipsită de realitate", constata Sandu, ea se lasă condusă bovaric de închipuiri și idealuri, destul de convenționale și mic burgheze de altfel. Ea se îndrăgostește de Sandu (căruia Holban îi atribuie propria sa identitate de scriitor) înainte de a-l cunoaște, citindu-i cărțile.

În fapt, ea se îndrăgostește de „omul de hârtie" și nu de omul real, de ficțiunea unui eu esențial al naratorului, ce se relevă prin scris. Dania îl transformă pe Sandu într-o fantasmă, își proiectează în el imaginea iubitului ideal. Asemeni figurii mitice a Zburătorului, bărbatul este imaginat de tânăra fată în ipostaza unui sucub ce o vizitează noaptea, urcând, nou Romeo, pe o scară de mătase până la balconul ei. Faptul că iubita se delectează cu el mai mult în iluzie decât în realitate (întâlnirile lor sunt mereu făcute imposibile de obligațiile mondene ale fetei) îl derutează și îl umilește pe Sandu, care se simte ca și cum ar fi înșelat cu propria sa imagine plasmuită. Complexului de inferioritate socială (Dania face parte dintr-o familie foarte bogată) i se adaugă sentimentul acestei ciudate gelozii față de propriul dublu.

În relația cu Dania, Sandu are mereu impresia că este înjosit și disprețuit, ceea ce sugerează că, pentru personajele lui Anton Holban, iubirea este permanent dublată de o confruntare de orgolii și sensibilități.

În cele trei romane ale sale „*O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana* și *Jocurile Daniei*, autorul descrie variațiuni ale relației psihologice de tip hegelian dintre stăpân și slugă. Miza pusă în joc este dominația și controlul asupra partenerului: în primul dintre romane, Sandu o domină pe Irina și o ține prin indiferență într-o dependență afectivă care o aduce la sinucidere; în cel de-al doilea, între Sandu și Ioana se stabilește o egalitate de caractere, iubirea lor încheindu-se cu o „remiză" afectivă; în cel de-al treilea, Sandu este derutat de indolența, placiditatea și lipsa de reacții ale Daniei, pe care le resimte ca pe o libertate jignitoare a fetei. Când femeia (Irina) depinde afectiv de el, Sandu devine uranic și o chinuie pentru a se afirma pe sine; când ca (Dania) își manifestă independența, el nu se mai poate verifica pe sine însuși prin controlul exercitat asupra celuilalt. „Sandu, scrie Al. Călinescu, este, de fapt, un om slab, încercând să-și învingă complexele printr-o exacerbare a personalității și prin umilirea partenerei". Atitudinea lui Sandu în iubire este exacerbat egocentrică.

Psihologia celuilalt devine un prilej de cunoaștere narcisiaca de sine, iar romanul ia forma unui autoportret în oglindă, în care protagonistul se reflectează prin ochii femeii. Condiția aceasta este programatic asumată, eroul (alter-egoul) lui Anton Holban conducându-și viața ca pe un experiment, în vederea scrisului. El trăiește pentru a-și asigura materialul psihologic din care se hrănește literatura sa. Prin aceasta, Anton Holban introduce la noi o „nouă conștiință a romanului", a cărui „consecință extremă a fost tematizarea scrierii romanului în locul asumării descrierii lumii" (Mihai Mangiulea).

Învestită în studiul discursului literar, pragmatica trebuie să-şi definească propria perspectivă, departe de psihologizare, sociologizare sau formalism. În acest context, opera literară nu este nici expresia unui adevăr, nici un univers solipsist. Această dorinţă de a oferi şi o „a treia perspectivă" nu ţine de nou, este laitmotivul lui Bakthine şi a altor criticilor de a lungul anilor. Dar, insistînd

asupra caracterului interactiv şi reflexiv al discursului, sub raportul normelor sale, reconstruind caracterul instituţional al activităţii limbajului sau arătînd complexitatea procesului de descifrare a textului, pragmatica pune la dispoziţie numeroase instrumente de analiză (cf. Maingueneau 1990). După cum a observat şi pragmaticianul francez Dominique Maingueneau, nu este nevoie de o raportare pro sau contra pentru o pragmatică literară, ci de a o considera un domeniu care poate exploata noi valenţe textuale.

BIBLIOGRAPHY

1. Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*, Bucureşti, 1994
2. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Bucureşti, 1981
3. Mihai Zamfir, *Structura semi-absenţei*, // Mihai Zamfir. *Cealaltă faţă a prozei*, Bucureşti, 1978
4. Rodica Zafiu, *Naraţiune şi poezie*, Bucureşti, 2000
5. Genette Gerard, *Figures III. Discours du recit. Essai de methode*, Paris, 1972
6. Anton Holban, *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana*, Timişoara, 1993
7. Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, Bucureşti, 1977
8. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordos, 1990

„ZACCHAEUS THE BLIND" – IN SEARCH OF THE LIGHT OF FAITH

Anuţa Batin
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: This paper is intended to be a brief insight into the literary creation of Vasile Voiculescu, closely following the story of Zacchaeus 'journey – the protagonist of the novel Zacchaeus The Blind (1970) – in search of light. Although Vasile Voiculescu was inspired by the Bible, more precisely by the Gospel of Luke, in his novel, he does nothing but portray the story of a young man, sincere, simple, kind-hearted, strong who is blind after drinking a counterfeit drink and which is carried by the author in various social environments, being subjected to a series of experiences, mostly degrading. Totally different from the biblical character, Voiculescu's hero is no longer a short character, but an athlete with a height and the appearance of a Greek god. Even his name has a double meaning in Greek: Zahreies which means „violent" and Zahreios which means „in great need".

Keywords: way, truth, faith, purification, parable.

Redactat, cu mari întreruperi, între anii 1949 şi 1957, romanul *Zahei orbul* este publicat în anul 1970. Apariţia acestuia a stârnit o serie de controverse în rândul criticilor literari, „care au văzut în scrierea lui Voiculescu o istorisire amplă, din care tehnica romanescului aproape absentează"[1], excepţie făcând Nicolae Balotă, Mircea Tomuş şi Elena Zaharia –Filipaş, care şi-au propus a disocia doar nivelele cărţii, straturile sale semnificative, textuale şi contextuale, aşadar neurmărind nici plasarea „romanului" într-o posibilă ierahie valorică, nici surprinderea caracteristicilor acestuia între limitele genului"[2].

Nici Ion Vlad nu consideră creaţia voiculesciană un roman, ci mai degrabă „o mai vastă povestire de oriental"[3], evidenţiind totuşi faptul că dincolo de apartenenţa cărţii la o specie sau alta, considerarea valorii ei impune alte criterii: „...Zahei orbul este o carte de înţelepciune despre condiţia omului şi despre imperativele morale ale vieţii. Fiind o povestire, evenimentele care dau viaţă aceloraşi motive nu fac altceva decât să lumineze simbolurile şi sensurile cele mai generale"[4].

Mircea Tomuş defineşte naraţiunea „roman de tip parabolă-simbol"[5], iar Ioan Petru Culianu în *Vasile Voiculescu, romancier al iluziei şi al speranţei,* consideră că scriitorul: „Urmăreşte simplu şi firesc un destin, astfel încât îţi dai abia târziu seama că e proiectat pe două planuri, că destinul Orbului din bălţile Brăilei e un simbol într-o carte firească precum o rugăciune"[6].

Eugen Simion consideră că această carte „...nu-i [...] peste tot profundă, unele părţi cad în melodramă curată. Nici stilul nu mai are vigoarea din *Povestiri*. Unele pagini sunt fără culoare şi, în genere, lipseşte romanului o idee mai mare să dea sens mai înalt estetic acestor întâmplări crude şi

1Victor Fanache, *Zahei orbul*, în Dicţionar analitic de opere literare româneşti, coord. Ion Pop, Ediţie definitivă, vol. I-II (N-Z) Editura Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007, p. 1101.
2 Mircea Braga, *Op. cit*., p. 166
3 Ion Vlad, *V. Voiculescu: Zahei orbul*, în vol. „Convergenţe (Concepte şi alternative ale lecturii)", Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 233.
4 *Ibidem*, p. 236.
5 Mircea Tomuş, Prefaţă la romanul *Zahei orbul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970, p. 12.
6 Ioan Petru Culianu, *Mit şi simbol în proza lui Vasile Voiculescu*, în Studii româneşti, vol. I, Editura Nemira, Bucureşti, 2000, p. 20.

pate tice
”[7], iar Nicolae Manolescu afirma: „Defectul aproape general al povestirilor este caracterul senzaţional sau exotic. [...] acesta este şi neajunsul romanului *Zahei orbul*, publicat în 1970, deşi început cu două decenii mai devreme, în care pagina analitică, morală, spre care ar îndemna fondul psihologic al subiectului este aproape inexistentă. Protagonistul şi destinul lui sunt deopotrivă ieşite din comun. Şi alte personaje se definesc exclusiv pitoresc. Întâmplările prin care trec sunt la rândul lor, extraordinare, unele de-a binelea eroice prin dimensiuni. Zahei e un personaj scos din mantaua romantismului lui Eugène Sue. Închisoarea e descrisă ca la Al. Pelimon, iar ocna ca în Valerim şi Valer Doamne de Victor Ioan Popa. Zahei, care-şi pierde vederea după o beţie şi o bătaie în cârciuma unui grec brăilean, este transformat de un actor de bâlci într-un cerşător, se angajează să învârtească roata fântânii pe o moşie, e acuzat de uciderea stăpânei, stă douăzeci de ani la ocnă [numai cincisprezece –n.n], iar la urmă îl poartă în braţele lui vânjoase [criticul vroia să spună probabil să pună în spinarea lui vânjoasă–n.n] pe un sfânt preot [!] ca în parabola lui Tobie şi îngerul său călăuzitor. Finalul, superb, în care Zahei îl ţine în cârcă, legându-i mâinile cu fâşii din cămaşa lui, pe preotul mort, aşteptând amândoi, orbul şi slăbănogul, păcătosul şi sfântul [nici orbul nu e chiar păcătos, nici ologul nu e chiar sfînt –n.n.] trâmbiţa judecăţii de apoi nu poate salva totuşi un roman care merită o tratare mai puţin senzaţională şi mai adâncită psihilogic şi moral”[8].

Romanul *Zahei orbul*, potrivit Roxanei Sorescu, prezintă „istoria călătoriei în căutarea luminii, călătorie ajunsă până în pragul reuşitei, dar nedesăvîrşită, cu un final rămas deschis, amânat până la Judecata de Apoi, suspendat între viaţă şi moarte de taina voinţei lui Dumnezeu”[9]. Aceeaşi autoare remarcă faptul că, lumina (lat. *lumen*) devine simbol (pe care de altfel îl identificăm şi în poemul *Orbul*) în romanul lui Vasile Voiculescu, un „simbol cu dublă semnificaţie: semn al prezenţei lui Dumnezeu în lume, epifanie al divinului, dar şi semn al transcendenţei divinului. Dobândirea luminii înseamnă descoperirea lui Dumnezeu. Calea spre descoperirea acestei lumini e calea omului individual spre trăirea transcendenţei sau calea pe care înaintează lumea spre spiritualizare. […] Dobândirea luminii reprezintă simbolul fundamental al operei lui Vasile Voiculescu, centrul cercului. [...] Orbenia, înseamnă vieţuire fără spiritualitate. Orbul în căutarea luminii nu este doar acela care doreşte să întrezărească formele fizice ale luminii, ci acela care vrea să se mântuie pătrunzându-se de forţa divină”[10].

Este evident că Vasile Voiculescu s-a inspirat din Sfânta Scriptură, mai exact din Evanghelia după Luca în care sunt narate cele două parabole: *Vindecarea orbului din Ierihon* (18, 35-43), care îşi mărturiseşte în mod repetat credinţa şi cea cu vameşul Zaheu (19,1-10), care nefiind orb, ci numai rătăcit, recunoaşte Lumina lumii în persoana lui Iisus şi este chemat de Acesta. Reuneşte cele două parabole pentru „a ilustra dobândirea vederii, ca posibilitate fizică şi ca vedere spirituală, vedere şi recunoaştere a lui Iisus ca Lumină a lumii”[11].

Total diferit de personajul biblic, eroul lui Voiculescu nu mai este un personaj scund, ci un atlet cu o înălţime şi o înfăţişare de zeu grec. Chiar şi numele său are dublă semnificaţie în limba greacă: *Zahreies* care înseamnă „violent” şi *Zahreios* care înseamnă „care are mare nevoie de”.

Structurat în patru părţi (disproporţionate ca întindere, mai ales ultima faţă de primele două[12]), romanul *Zahei orbul* continuă anumite forme ale povestirii, fapt vizibil atât prin proveniența eroului, care este fecior pescar – rămas orfan de mic şi care la rândul său devine pescar –, (cu trimitere la naraţiuni precum: *Lostriţa*, *Pescarul Amin* şi *Lacul rău*), „prin preocuparea naratorului pentru alcătuiri umane elementare, în continuă hărţuială cu civilizaţia, ca şi prin şi prin obsesia apei

7 Eugen Simion, *V. Voiculescu*, în vol. Scriitori români de azi, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 318.
8 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 755.
9 Roxana Sorescu, Prefaţă la romanul *Zahei orbul*, Editura Art, Bucureşti, 2010, p. 25.
10 *Ibidem*, p. 25-26.
11 *Ibidem*, p. 26.
12 Ion Podosu, *Universul prozei lui Vasile Voiculescu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, p. 51-52.

ca spaţiu al genezelor”[13]. Sub acest aspect, încă de la început, putem observa că cea mai mare parte a peregrinărilor lui Zaheu au loc în apropierea bălţilor Brăilei. Când orbul ajunge la liman şi încercă să-şi pună capăt zilelor, acestea îl iartă: „Era încercarea cea mare la care ţinuse să se supuie, înainte de a mai primi viaţa., acum când prăpădise şi ultima speranţă de vindecare. Şi iată că apele credincioase nu-l uitaseră: îl primesc bucuroase ca pe fătul în braţele lor puternice şi-l mângâie, în loc să-l înghită ca pe un nemernic. Înotătorul auzea cum ele îi dau gust şi îndemn la viaţă”[14].

Viata orbului Zahei se derulează după canoane prestabilite, „eroului fiindu-i sortite trasee şi contacte cu medii umane, din cele mai neobişnuite, într-o succesiune imprevizibilă, care îl poartă în lumea spitalelor şi a cerşetorilor, prin bâlciurile pitoreşti de ţara şi pe la curtile boiereşti, în recluziunea neagră a ocnei şi în foiala colorată a porturilor dunărene”[15], căutând frenetic lumina pierdută. El este „un ales al suferinţei”, traseul său existenţial putându-l prin suferinţe greu de suportat şi pe care uneori le depăşeşte, fără a se bucura de privilegiul „nici unei aure proteguitoare, ci rămâne un biet om pătimind şi pătimaş”[16].

Până la momentul accidentului (otrăvirea cu basamac), scriitorul va întârzia în a dezvălui biografia personajului, care se va constitui treptat după relatarea eforturilor lui Panteră de a se apropia de el: „Fecior de pescar (mult mai târziu va apărea sugestia, dar numai sugestia, copilului părăsit şi a mamei alienate, care-l caută – n.n.) rămăsese de mic fără părinţi şi crescuse muncind prin cherhanalele bălţilor Dunării”[17].

Încă de la început, scriitorul surprinde înfăţişarea cu totul neobişnuită a protagonistului, „un fel de Gulliver în Ţara piticilor” –după cum afirmă Delia Pop în cartea sa *De la Comunicare la cuminecare* –, un „caz”, deopotrivă clinic şi uman, un obiect al cercetării (la patul său perindându-se doctori şi profesori, gazetari şi diverşi reprezentanţi din partea autorităţilor, dornici de a studia „fenomenul”), înfăţişat prin cumulararea unor elemente de excepţie: „Un voinic năstruşnic, lungit cu faţa în sus, dormea sau se prefăcea. Nu-l încăpuse nici patul, nici rufăria spitaluilui. Nu intra în măsura oficială. Izmenele îi venea doar până la genunchi. Nu intra în măsura oficială”[18].

Din cauza şocului, reacţiile sale sunt total contrare: dacă la început este apatic şi neclintit, mai apoi este cuprins de o furie copilărească, dezordonată şi neputinciosă, care în cele din urmă se transformă în răzvrătire. Revoltat peste măsură, respinge compătimirea şi ajutorul celor din jur, şi care nu se linişteşte decât atunci când i se promite că-şi va recăpăta vederea. Şi pentru că Zahei devine favoritul momentului, „detronându-l” pe Panteră, poreclit şi omul fiară din cauza neobişnuitului său fizic, este atras în capcana acestuia, care vede în orb o adevărată „mină de aur”. După ce se strecoară în viaţa şi-n sufletul lui Zahei şi află totul despre el, Panteră reuşeşte prin diverse tertipuri să-i câştige încrederea şi Zahei îi dezvăluie toate detaliile importante din viaţa sa. Constrâns de situaţia în care ajunsese şi de dorinţa de a-şi recăpăta vederea datorită crucii făcătoare de minuni de la schitul Dervent din Bulgaria, dar şi de răzbunarea pe ticălosul Stavrache – care-l orbise, Zahei acceptă planul lui Panteră de a fugi din spital.

Transformat într-un cerşetor, Zahei va fi lovit într-una din cele mai preţioase trăsături ale firii sale: demnitatea. Unealtă oarbă, el va sluji o minciună aducătoare de bani. În calitate de cerşetor, de beneficiar al milei publice, el intră în contact cu biserica, şi din cauza unei lovituri reuşeşte, chiar şi pentru o clipă, să aibă o primă întâlnire cu lumina. Credul şi de această dată în vorbele lui Panteră,

13 Delia Pop, *Op. cit.*, p. 136.
14 Vasile Voiculescu, *Zahei orbul*, Ediţie îngrijită, tabel cronologic, postfaţă şi bibliografie de V. Fanache, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1986, p. 159.
15 Vasile Fanache, *Zahei orbul*, în dicţionarul citat, p. 1101.
16 Nicolae Balotă, *Vasile Voiculescu sau duhul povestirii*, în De la Ion la Ioanide, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 378.
17 Vasile Voiculescu, Iubire magică, Povestiri, II. *Zahei orbul. Roman*, Ediţie îngrijită de Victor Iova, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 201.
18 Vasile Voiculescu, *Zahei orbul*, Ediţie îngrijită, tabel cronologic, postfaţă şi bibliografie de V. Fanache, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1986, p. 11.

Zahei încearcă să strângă cât mai mulţi bani pentru a putea ajunge la schitul Dervent, locul tămăduirii.

Din clipa în care îşi recâştigă demnitatea muncind, Zahei va refuza umilinţa de a fi povara cuiva, şi chiar va dărui mai mult decât poate primi. Din dorinţa de a atinge punctul mitic (biserica), locul intrării în lumină, Zahei părăseşte bâlciul – locul unde orbul a constituit un spectacol inedit pentru privitori, deoarece a fost pus să învârtă o comédie cu căişori: „Cu capul înălţat şi părul creţ, fâlfâindu-i pe grumazul voinic, cu chipul tragic adâncit în durerea lui necunoscută, cu pieptul împlătoşat de muşchi vii împietriţi sub opintire, cu şalele puternice şi mijlocul arcuit de încordare, orbul era măreţ. Nu ca un Făt-Frumos, ci ca un aprig armăsar de viţă strălucită, rătăcit printre gloabe”[19]. Zahei participă la acest teatru al lumii, un adevărat bâlci al deşetăciunilor, pe care însă nu-l poate vedea (văzul fiind preluate de celelalte simţuri), fiind obligat de aceste false călăuze să se dea în spectacol. În cele din urmă, porneşte la drum în căutarea Derventului, însoţit fiind de Panteră (care în realitate nu intenţiona să-l ducă acolo) şi de un băieţel, însă la traversarea râului Buzău, Zahei îşi pierde tovarăşii de drum, el reuşind să scape teafăr.

De altfel, Voiculescu nu face altceva în romanul său decât să înfăţişeze povestea unui bărbat tânăr, sincer, simplu, bun la suflet, puternic care orbeşte după ce bea o băutură falsificată şi care este purtat de autor în diverse medii sociale, fiind supus la o serie de experienţe, majoritatea degradante. Astfel, ajuns la curtea nemilosului boier grec Lagradora, Zahei nu se complace în situaţia umilitoare de cerşetor (e un nou Zahei, demn, curat şi muncitor, întrucât cel vechi pierise înecat) şi va cere insistent să i se găsească ceva de lucru, lucru obţinut prin intermediul amantei boierului, Calliopi. Această curtezană senzuală, cu gusturi rafinate, pune ochii pe bărbatul chipeş, care întâmplător era orb, şi vrea să facă din el amantul perfect. Desigur, ea nu ignoră „minunatele calităţi sufleteşti ale masculului bine făcut, calităţi care, <<adaose la cele trupeşti>>, îl recomandau pe Zahei ca fiind exemplarul cel mai potrivit pentru <<toate marile izbânzi ale patimei>>. Amorul lor se curmă brusc, ducând-o pe ea la moarte, iar pe el, nevinovat, la ocnă. Autorul prezintă lumi şi personaje fabuloase, circari, cerşetori, ocnaşi, prin ochii osândiţi ai unui om care nu vede, dar îşi dezvoltă celelalte simţuri. Ajuns la ocnă, Zahei nu mai percepe <<bezna>> de acolo, întrucât este adâncit în propriul său întuneric. Soarta lui Zahei se intersectează cu cea a lui Boeru, <<un ocnaş mare>>, o autoritate în rândul tovarăşilor de detenţie, ce poartă în sine viclenie, falsă mărinimie şi legenda unui aristocrat decăzut. În final, eliberat, Zahei întâlneşte un preot cu picioarele paralizate, îl poartă în spate, pentru a alcătui împreună un om capabil să vadă şi să meargă. <<...popa vede în Zahei nu pe orbul care are nevoie de caritate creştină, ci un ajutor pentru sine, pentru înlocuirea picioarelor lui oloage. Printr-o ironie pe care o bănuim involuntară, preotul îi oferă lui Zahei sursa cea mai spirituală de existenţă: rolul unui animal>>”[20].

Coborârea lui Zahei în ocnă va corespunde descinderii lui Ulise în infern. În lumea aceasta subpământeană, înconjurat de tâlhari şi ucigaşi, oameni de cea mai joasă speţă (aşa cum sunt cei din *Groapa* lui Eugen Barbu) care trăiesc înafara sferei morale, Zahei evoluează spiritual până la un anumit punct când stagnează. În acest infern – care nu e altceva decât o imitaţie grotescă, dar lipsită de ipocrizie, a lumii de deasupra –, Zahei, devine pentru ocnaşi, model şi dascăl de umanitate, conducătorul spiritual, modelatorul de conştiinţe, adevăratul preot, care învaţă se se orienteze după celelalte simţuri: auz, miros şi pipăit, devenind fiinţa tot mai aproape de transmutare. În această lume viciată (sinonimă cu normalitatea) din cauza lipsei femeilor, Zahei rămâne la viciu, refuzându-l şi apărându-se atunci când ceilalţi au vrut să-l impună. Un exemplu concludent în acest sens, îl constituie episodul în care regele ocnei, Boieru, i-l dăruieşte pe tânărul poreclit Mânza, spre a-i deveni iubită lui Zahei. Acesta refuză şi-i redă numele de Alexandru, care mai târziu prin intermediul unei spovedanii îşi va mărturisi minciuna. Practic are loc metamorfoza spirituală, convertirea lui Alexandru la adevăr şi sinceritate, provocată de sinceritatea din rugăciunea lui Zahei în faţa unei statui, despre care credea că e Maica Domnului, dar, care nu era altceva decât un tractir

19 Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 49.
20 Elena Zaharia –Filipaş, *Op. cit.*, p. 205-210.

scul
ptat
în sare. În acest „iad", „parodie grotescă a realului, mascaradă a unei cununii, oficiată de popa Ţurcă, nunta lui Boieru cu Giugiuc atinge culmea abjecţiei la care ar putea ajunge condiţia umană"[21].

În a treia parte a romanului intitulată „Rătăcirile – limanul" îl regăsim pe Zahei în ipostaza unui piccaro, vagabondând prin ţară în speranţa redobândirii vederii. Ieşirea din ocnă, la lumina zilei, nu constitue o eliberare pentru Zahei, ci este din nou dependent de altcineva, întrucât îşi va dori să reia pelerinajul spre Dervent. De data acesta călăuză îi va fi o femeie, doar că lumea în care se mişcă Zahei imediat după Primul Război Mondial e alta, schitul e năruit, crucea făcătoare de minuni a dispărut, încât îşi pierde speranţa, încercând o confruntare cu valurile Dunării, din care iese învingător. Ca într-un soi de purificare, Zaheu se curăţă de toate păcatele cu care se încărcase de-a lungul vieţii, „mama Dunăre" primindu-l cu braţele deschise, aşa cum fusese primit fiul risipitor de către tatăl său în parabola biblică: „M-am gândit să mă sfătuiesc cu mama mea Dunărea. Şi m-am zvârlit în apele cu care am stat de vorbă. [...] se azvârlise în adâncuri cu gîndul că dacă nu se va mai putea să le biruie, mai bine să se înece. Era încercarea cea mai mare la care ţinuse să se supuie, înainte de a mai primi viaţa, aşa când prăpădise şi ultima speranţă de vindecare. Şi iată că apele credincioase nu-l uitaseră: îl primesc bucuroase ca pe fătul lor bun, îl spală de păcate, îl leagănă în braţele lor puternice şi-l mângâie, în loc să-l înghită ca pe un nemernic. Înotătorul auzea cum ele îi dau iar gust şi îndemn la viaţă"[22].

Contopirea dintre Dunărea – mamă care îl recunoaşte pe fiul ei, Zahei, poate fi consideră un botez. Apa binecuvântată a botezului are puterea spălării păcatelor, omului-nou conferindu-i-se numai o singură dată recunoaşterea ca fiu duhovnicesc al bisericii. Purificarea i-a adus pacea şi liniştea de care avea nevoie, chiar dacă noua sa atitudine seamănă mai mult cu o resemnare.

În dorinţa de a se răzbuna pe Stavrache şi pe Langradora, Zahei se întoarce la Brăila, dar constată că cei doi au dispărut, în schimb îşi întâlneşte adevărata mamă, o femeie cu minţile rătăcite, cunoscută cu diferite apelative: „Madam Sughiţ", „Fregata" şi „Gărgăuna". Cum legătura de sânge dintre cei doi nu mai poate fi reînviată, iar planul său de răzbunare nu poate fi pus în aplicare, orbul recade în modul de viaţă animalică până în momentul în care află de existenţa unui preot în satul Cervoiului şi solicită să fie dus acolo.

Ultima parte – „În satul Cervoiului" ilustrează iluminarea şi prăbuşirea lui Zahei în întuneric. Chiar dacă uneori, este ispitit de plăceri vicioase, Zahei îşi reface repede conduita naturală şi redevine omul normal. Astfel poposeşte orbul în casa preotului din satul Cervoiului, „fost om al exceselor, un epicureic, bântuit de trei patimi: setea de avere, femeile şi dragostea pentru cai pe care îi ascundea într-o bisericuţă. Boala grea care îi paralizează picioarele îl readuce la adevărata menire de călăuzitor şi izbăvitor al oamenilor aflat în suferinţă, întrucât a fost investit cu puteri miraculoase"[23].

Preotul Fulga este „ultimul partener şi dorita călăuza spre transcendentul de unde aşteapta lumina care întârzie să sosească în bezna ochilor săi. Numai că preotul alcătuieşte împreună cu Zahei tot o pereche contrastantă, chiar dacă, olog cum este, el pare a realiza o simbioză ideală cu orbul. Zahei îl poartă pe umeri, în vreme ce preotul îi îndrumă paşii, unul se ajută de celălalt. Dar oricât se arăta de pios în rugile sale, preotul Fulga este el însuşi un impostor, mai exact un impostor traversat de sentimentul remuşcării. Fost hoţ de cai şi degustător de plăceri slobode, preotul sfârşeşte prăvălindu-se pe treptele bisericii pe care altădată, nepăsător, o transformase în grajd. Simbolica romanului urmează traiectul degradării specific realismului grotesc, până la capăt, lui Zahei risipindu-i-se ultima şansă. Pentru orb, singurătatea echivalează cu moartea, după cum succesivele experienţe ale convieţuirii cu alţii fuseseră iremediabile eşecuri. La moartea preotului, gândul singurătăţii îi apare cu acuitate fără precedent aidoma unei clarviziuni"[24].

---

21 Ion Podosu, *Op. cit.*, p. 77.

22 Vasile Voiculescu, Iubire magică, Povestiri, II. *Zahei orbul. Roman*, Ediţie îngrijită de Victor Iova, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, 374-375.

23 Ion Podosu, *Op. cit.*, p. 83.

24 Vasile Fanache, *Zahei orbul*, în dicţionarul citat, p. 1102.

Cuplul parabolic orb-olog îşi dovedeşte însă insuficienţa; personaje complementare, în aşteptarea unei vindecări, popa Fulga şi Zahei amintesc de cuplurile beckettiene în aşteptarea lui Godot. Fiinţelor din Teatrul lui Beckett, ca şi celor voiculesciene, le lipseşte certitudinea existenţei, de aceea fac neîncetate eforturi de a fi, de a părea măcar oameni (consacraţi divinităţii). O lume absurdă, o lume în paragină e lumea pe care cei doi şi-o construiesc în încercarea de a umple un gol: lipsa credinţei.

În biserica părăsită, unde urma să boteze copilul muribund al preotesei, când preotul şi Zahei se aflau acolo, a venit un şarpe (asemănător cu cel încrustat pe unul din pereţii cristelniţei şi care ieşit de sub talpa altarului) ademenit de porţia de lapte şi sunetul clopoţeilor cădelniţii. Acesta devine singurul enoriaş ce participă la slujba celor doi, şi se încolăceşte pe piciorul vasului aidoma semenului său pe bronz. Se produce astfel o laicizare a sacrului. Şarpele de aramă înălţat de Moise în pustie, în vederea salvării celor muşcaţi de şerpi, aparţine lumii sacrului, iar aşezarea lui în contingent, prin efortul şarpelui real de a-l imita pe cel dintâi, dezvăluie viziunea unei lumi caricaturale. Moartea copilului îl tulbură profund pe preot, care scapă potirul şi sfânta împărtăşanie se împrăştie pe lespezi, ce coincide cu golirea spirituală a preotului. Preotul moare în spatele lui Zahei, care se întoarce cu mortul şi cade în faţa altarului pângărit.

În finalul romanului Voiculescu lasă să se înţeleagă că singura instanţă superioară care îi poate face dreptate celui nedreptăţit este Dumnezeu. Dacă idealul său, în ciuda luptei asidue, nu a putut fi împlinit pe pământ, Zahei speră că în lumea celor drepţi el va putea să vadă Lumina.

Prin urmare, povestea lui Zahei comunică un dureros avertisment, acela că omlui, viaţa îi e sortită o singură data. Oricât de puternică i-ar fi pe urmă, în clipa trezirii, dorinţa reînceperii existenţei sale individuale, ea apare ca o nostalgie”[25].

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *Vasile Voiculescu sau duhul povestirii*, în De la Ion la Ioanide, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.

Culianu, Ioan Petru, *Mit şi simbol în proza lui Vasile Voiculescu*, în Studii româneşti, vol. I, Editura Nemira, Bucureşti, 2000.

Fanache, Victor, *Zahei orbul*, în Dicţionar analitic de opere literare româneşti, coord. Ion Pop, Ediţie definitivă, vol. I-II (N-Z) Editura Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Podosu, Ion, *Universul prozei lui Vasile Voiculescu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007.

Pop, Delia, *De la comunicare la cuminecare. Dimensiuni ontice în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Umbria, Baia Mare, 2000.

Simion, Eugen, *V. Voiculescu*, în vol. Scriitori români de azi, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976.

Sorescu, Roxana, Prefaţă la romanul *Zahei orbul*, Editura Art, Bucureşti, 2010.

Tomuş, Mircea, Prefaţă la romanul *Zahei orbul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

Vlad, Ion, *V. Voiculescu: Zahei orbul*, în vol. „Convergenţe (Concepte şi alternative ale lecturii)”, Editura Dacia, Cluj, 1972

Voiculescu, Vasile, *Zahei orbul*, Ediţie îngrijită, tabel cronologic, postfaţă şi bibliografie de V. Fanache, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1986.

25 Idem, Postfaţă la vol. *Zahei orbul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 203.

TH E IMAGE, THE IMAGINARY AND ITS FUNCTIONS IN THE TRADITIONAL MENTALITY

Nicoleta-Flavia Ciont e (Dan)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: This article addresses the issue of the imaginary, its image and its functions in the traditional mentality.
The main theories on the image, after (Descartes, Spinoza, Leibniz, D. Hume, Taine, M. Spaier, etc.) lead to the idea that most classical interpretations confuse the image with perception.
Most researchers, who discussed the imaginary, used the terms image, sign, allegory, emblem, symbol, parable, icon, myth, figure, idol, without making a clear distinction. The image will represent to the consciousness what is missing even in reality. The image cannot be an idea, with the role of a sign, but it can coexist with the idea in a sign.
Currently, imagination is defined as the cognitive process of selecting and combining in new images elements from the previous experience or generating new images without a correspondent in this experience. Imagination is, however, not only the faculty of forming images, but also that of distorti The myth tells of events that took place "in principle", ie "in the beginning", in a primordial and timeless moment, in a sacred time interval. Mythical or sacred time is qualitatively different from the profane time, the continuous and irreversible duration in which our daily and desecrated existence is inscribed.ng, of changing the images offered by understanding.
In the traditional mentality, the imaginary, the imaginary, fulfills multiple functions and eminently necessary for everyday existence, is closer to reality than what modernism means by immediate reality, in fact the primitive lives in a symbolic world imaginary and real at the same time.

Keywords: imaginary, imagination, myth, mentality, traditional.

Dacă se analizează principalele teorii asupra imaginii (Descartes, Spinoza, Leibniz, D. Hume, Taine, M. Spaier ş.a.) se observă că mai toate interpretările clasice confundă imaginea cu percepţia. Ca urmare, s-au studiat delimitări în această privinţă: imaginea poate deveni o structură intenţională, care trece de la starea de conţinut fără viaţă al conştiinţei la cea de conştiinţă sintetică, aflată în relaţie cu un obiect, care trece dincolo de orice limită a cunoaşterii. În viziunea unora, dincolo de imaginea personală, care exprimă conţinuturi personal-inconştiente şi o situaţie personal-condiţionată a conştiinţei, devine importantă imaginea primordială (arhetipul), care poate fi interpretată ca un precipitat al memoriei, o formă tipică de bază a unei anume trăiri sufleteşti, constant repetate. A repune în valoare imaginarul constă în a determina criteriul unei imagini simbolice, diferenţiate şi de imaginea schematică, şi de imaginea alegorică. Sunt luate în consideraţie şi alte tipuri de imagini: sacre (de cult şi magice) / profane; stereotipe, recurente / variabile.[1]
Majoritatea cercetătorilor, care discutau imaginarul, foloseau termenii de imagine, semn, alegorie, emblemă, simbol, parabolă, icoană, mit, figură, idol, fără a face o distincţie clară. Gilbert Durand preciza în *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul,* că ar dispune conştiinţa de „două moduri pentru a-şi reprezenta lumea. Unul direct, în care lucrul însuşi pare prezent în minte, ca în percepţie sau în simpla senzaţie. Celălalt indirect, atunci când lucrul nu poate să se prezinte în carne

1 www.unibuc.ro;

şi oase , sensibilităţii, ca de exemplu, în amintirea copilăriei, în imaginarea peisajelor de pe planeta Marte".[2]

Referitor, la lumea basmelor, reprezentările lumii prin intermediul imaginaţiei oscilează între cele două percepţii: lumea aceasta şi lumea de dincolo; sau, în baladă, se evidenţiază o lume palpabilă şi alta legendară. Imaginea va reprezenta conştiinţei ceea ce lipseşte chiar şi în realitate. Dacă se ţine seama de prezenţa semnelor, a simbolurilor care derivă de aici, se poate vorbi despre două categorii de semne: „ arbitrare, care trimit la o realitate semnificantă, dacă nu prezentă, cel puţin mereu prezentabilă, şi alegorice, care trimit la o realitate semnificată, greu prezentabilă."[3]

Aşadar, semnele sunt alese întâmplător de cele mai multe ori. Semnele alegorice cuprind elemente concrete, semnificatul imaginii, iar imaginaţia este simbolică atunci când semnificatul nu mai este deloc prezentabil, nu se poate etala. Prin simbol se descoperă sensuri secrete, ascunse, revelarea unui mister. Simbolul este capabil să prezinte originea lucrurilor, aşa cum numai în străfundul conştiinţei noastre se poate regăsi.

Imaginea nu poate fi idee, cu rolul de semn, dar poate convieţui cu ideea într-un semn. „Imaginea este încremenită, legată în mod univoc de actul de conştiinţă care o însoţeşte; dar semnul şi imaginea devenit semnificantă...sunt deja permutabile, adică susceptibile de a întreţine raporturi succesive cu alte fiinţe şi lucruri, în număr limitat însă şi cu condiţia să formeze întotdeauna un sistem în care o modificare afectând un element va interesa automat toate celelalte elemente."[4]

Se pare că simbolul ar pute fi încadrat alegoriei, fiindcă „alegoria pleacă de la o idee (abstractă) pentru a ajunge la o figură, în timp ce simbolul este mai întâi şi de la sine figură şi, ca atare, sursă de idei, între altele." [5]Asemenea alegoriei, prin simbol sensibilul pendulează între figurat şi semnificat, fiind o epifanie, chiar prin esenţa lui, o sacralitate. Definiţia clasică a simbolului de la Creuzer la Jung este delimitată de trei caracteristici: aspectul concret (sensibil, ilustrat, figurat) al semnificantului, apoi caracterul său optimal: acesta e cel mai potrivit pentru a evoca semnificatul, acesta din urmă este „ ceva imposibil de perceput" direct sau altfel.[6]

În mod curent, imaginaţia se defineşte ca proces cognitiv de selectare şi combinare în imagini noi a unor elemente din experienţa anterioară sau de generare de imagini noi fără corespondent în această experienţă. Imaginaţia este, însă, nu doar facultatea de a forma imagini, ci şi aceea de a deforma, de a schimba imaginile oferite de înţelegere. Imaginaţia productivă, spre deosebire de imaginaţia reproductivă este o asociaţie de reprezentări prin aplicarea categoriilor intelectului la diversul senzaţiei, este intelectul în act.

Pentru unii, imaginaţia este sinonimă cu fantezia, care implică fantasma (un complex de reprezentări căreia nu îi corespunde un conţinut exterior real) şi activitatea imaginativă (declanşată conştient şi arbitrar, fie în totalitate, fie în parte, de o atitudine intuitivă, de aşteptare sau este o irupere în conştiinţă a unor conţinuturi inconştiente). Fanteziile active sunt provocate de intuiţie, cu participarea pozitivă a conştiinţei care preia sugestii sau fragmente de corelaţii inconştiente, relativ slab accentuate şi le conferă o deplină claritate. Fanteziile pasive apar de la început sub formă de imagini, fără o atitudine intuitivă anterioară sau simultană a subiectului cunoscător, care rămâne absolut pasiv.

Gândirea mitică este dominată de imagini. Semnificatele se transformă în semnificante, şi invers, deoarece meşterul pune ceva de la sine însuşi. Marea imagine arhetipală a eroului învingător, ca în basme este „ animus-ul . Anima se prezintă adesea ca figură a mamei sau a Fecioarei. Astfel, imaginea trece de la simplul rol de simptom la acele de agent terapeut.[7] În toate

2 Idem, ibidem,p.13;
3 Idem, ibidem,p. 16;
4 Claude – Levi Strauss, *Gândirea sălbatică*, Editura Polirom, Iaşi, 2011, p. 32;
5Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*…, ed. cit., p.17;
6 Gilbert Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale operei – de la mitocritică la mitoanaliză*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 17;
7 Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*…, ed. cit., p. 149;

religiile, chiar şi în cele mai arhaice, se organizează o reţea de imagini simbolice, legate de mituri şi revelate în rituri. Mircea Eliade susţine că există o continuitate între imaginile imaginate: a romancierului, a mitografului, a povestitorului, a visătorului.[8] Tot Eliade şi Corbin constată existenţa unor fenomene situate într-un spaţiu şi un timp diferite: „ illud tempus al mitului (al multor povestiri profane ca basmul), îşi conţine propriul său timp, adică în care trecutul şi viitorul nu depind unul de altul şi evenimentele sunt capabile de reversiune, de recitire, de litanii şi de ritualuri repetitive."[9]

În sens comun şi confuz, imaginarul se referă la vise, reverii, fantasme, mituri, utopii, ideologii, la reprezentările colective, ori personale. Se constată numeroase divergenţe şi între specialişti, dar, pentru cei mai mulţi, domeniul imaginarului este constituit din ansamblul reprezentărilor care depăşesc limita impusă de experienţa de viaţă şi de urmările acesteia. Aşadar, pentru înţelegerea imaginarului, rămâne de referinţă cartea lui Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, unde cercetătorul propune ca model de interpretare traseul antropologic, înţeles ca schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului între forţele subiective şi asimilatoare şi atenţionările obiective izbucnind continuu din mediul cosmic şi social.

Ceea ce se conturează într-o imagine simbolică este metamorfoza unei reprezentări concrete printr-un sens, permanent abstract. Semnificantul va reprezenta concretul, vizibilitatea simbolului pentru a întregi imaginea. Orice simbol posedă „trei dimensiuni concrete: el este totodată cosmic (îşi ia figuraţia din lumea vizibilă care ne înconjoară), oniric (îşi are rădăcinile în amintirile, gesturile care ies la suprafaţă în visele noastre şi constituie plămada concretă a biografiei noastre foarte intime) şi poetic, în sensul că simbolul apelează la limbaj, la limbajul cel mai impetuos şi cel mai concret."[10] Semnificatul conţine toate însuşirile unei persoane, ale unui obiect, ale unui fenomen. Fiecare element al existenţei în parte, poate semnifica orice, fiindcă simbolul este flexibil: eroul din basme poate fi feciorul de împărat, slujitorul de la curtea împărătească, copilul nenăscut, etc.

Imaginile prin structura lor sunt plurivalente, sunt un fascicul de semnificaţii. Societăţile tradiţionale imaginează existenţa temporală a omului ca o veşnică reluare a aceloraşi fapte şi repetare, totodată. Ciclic, lumea este recreată simbolic şi ritual, cosmogonia, facerea lumii se repetă cel puţin o dată pe an , cu fiecare căsătorie, vindecare trupească şi sufletească, etc. Naşterea supranaturală a lui Budha este pusă sub semnul similitudinii cu spargerea oului în care se afla închis, în potenţia, Primul născut al Universului, în concepţia budhistă.[11]

Simbolismul transcenderii, al trecerii din durata profană spre timpul sacru se realizează print-o rupere a nivelurilor. [12] În basme lucrul acesta este posibil prin pătrunderea în lumea cealaltă, o lume suprasensibilă. Pentru a reuşi eroul trebuie să depăşească toate obstacolele. Aceste imagini mitice au rolul de a anula condiţia incertă şi limitată a omului, pentru a atinge realitatea ultimă; idealul Isus Hristos, prin existenţa sa pământească şi trăirile sale, reia ritualul iniţiatic al încercării, al morţii şi al învierii simbolice.

La Freud noţiunea de simbol suferă o dublă reducere „ toate imaginile, fantasmele, simbolurile se reduc la aluzii pline de imagini ale organelor sexuale masculin şi feminin." [13] Aşadar, imaginea, fantasma este simbolul unei cauze conflictuale depăşite în trecut. Cele patru elemente ale Universului: apa, pământul, focul, şi aerul sunt spaţiul propice imaginarului, manifestându-se prin senzaţie. De fapt, imaginile şi simbolurile ne redau acea stare de inocenţă, de puritate, în care, după spusele lui Paul Ricoeur „intrăm în simbolistică atunci când avem moartea în urmă şi copilăria înainte."[14] Franz Hellen mărturisea cu nonşalanţă despre vârsta inocenţei: „ copilăria nu este un

8 Idem, ibidem, p. 173;
9 Idem, ibidem, p. 176;
10 Idem, ibidem, p. 19;
11 Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 95-96;
12 Idem,ibidem, p. 102;
13 Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*…,ed. cit., p.46;
14 Idem, ibidem, p.117;

lucr
u

care moare în noi şi se usucă de îndată ce şi-a împlinit ciclul. Ea nu este o amintire. Este cea mai vie dintre comori şi continuă să ne îmbogăţească fără ştirea noastră… Nefericit cel care nu poate să-şi amintească de copilăria sa! Să o strângă la sine ca pe un corp în propriul său corp, un sânge nou în cel vechi: el moare de îndată ce ea l-a părăsit."[15] Gaston Bachelard stabileşte că semnificantul artistic al Copilăriei sunt mirosurile, amintindu-ne de memoria afectivă a lui Marcel Proust. [16]

Imaginarul şi raţionalul reprezintă un tot al câmpului de imagini. Imaginaţia ca funcţie simbolică a imaginarului, se revelează ca principiu universal de echilibrare psihosocială. Imaginile, indiferent de origine, se organizează într-o poveste, fie ea mitică sau reală, în funcţie de relaţia cu trecerea timpului. Constatarea este că marile imagini ale lumii urmează una alteia, în evoluţia civilizaţiilor.

Imaginile constituie „deschideri" către o lume trans-istorică, diversele „istorii" pot să comunice. Toţi omorâtorii de balauri au fost asociaţi cu Sfântul Gheorghe şi toţi zeii furtunii cu Sfântul Ilie. Simbolul descoperă mai mult decât aspectul de viaţă cosmică: miturile solare revelează o latură nocturnă, malefică, funerară.[17]

Mitul a fost progresiv recunoscut de ştiinţele umane ca fiind o instanţă majoră a activităţilor imaginaţiei şi conţinuturile ei au fost supuse unei investigaţii sistematice, atât din punct de vedere sintactic (structura formală a naraţiunilor), cât şi semantic (conţinuturile simbolice). C. G. Jung, Mircea Eliade, G. Dumezil, G. Gusdorf, P. Ricœur, H. Corbin, Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger ş.a. au abordat imaginarul mitic din perspectivă raţională, văzând mitul ca pe un tot sintetic, al cărui sens intrinsec nu poate fi obţinut prin descompunerea în unităţi prealabile. Am putea înţelege prin mit un sistem dinamic – de simboluri, de arhetipuri şi de scheme – care tinde să se realizeze ca povestire. Mitul e deja o schiţă de raţionalizare întrucât utilizează firul unei expuneri în care simbolurile se transformă în cuvinte şi arhetipurile în idei."[18] Pentru studiul imaginarului, ceea ce contează mai mult decât zestrea antropologică a mitului este structurarea imaginilor, simbolizarea care se manifestă prin acţiunea mitică.

Marile simboluri tehnologice şi astrologice: soarele şi luna, copacul, apa, focul, fierul, constituie substantive simbolice, organizându-se într-o unică şi vastă tradiţie. Ele denumesc imagini simbolice care se echilibrează unele pe altele. Bergson stabileşte rolul biologic al imaginaţiei, a ceea ce el numeşte „ funcţie fabulatorie". Fabulaţia este „o reacţie a naturii împotriva puterii dizolvante a inteligenţei", putere negativă ce se manifestă în conştiinţa decrepitudinii şi a morţii."[19] În esenţă, funcţia imaginaţiei este de eufemizare, de ameliorare a situaţiei pesimiste a omului în lume, prin toate mijloacele imaginarului.

Miturile se degradează permanent, simbolurile se laicizează, îşi pierd sacralitatea, dar nu dispar niciodată, sunt în continuă transformare, deoarece pătrund în timp de foarte departe, fac parte din fiinţa umană şi le regăsim în fiecare ipostază a omului în Univers. Societăţile arhaice şi tradiţionale concep lumea înconjurătoare ca pe un microcosmos şi dincolo de graniţele acestei limite începe necunoscutul, supranaturalul, poate. Spaţiul din interior este locuit, organizat, familiar, iar cel din exterior este necunoscut, înfricoşător, condus de demoni, de duhuri rele, de morţi, etc.

Imaginea aceasta a unei lumi microcosmos înconjurată de pustiu, de haos a supravieţuit de-a lungul istoriei civilizaţiei omenirii; în basme, împărăţia cutare de la marginea pământului este o imagine a microcosmosului iar lumea de dincolo de această prăpastie este exteriorul întunecat de misterele lui. Mircea Eliade spunea că: „Orice microcosmos, orice regiune locuită posedă ceea ce am putea numi un Centru, adică un loc sacru prin excelenţă. Aici, în acest centru, sacrul se

15 Idem, ibidem, p. 77;
16 Idem, ibidem, p. 78;
17 Mircea Eliade,*Imagini...*,.ed. cit., p.219;
18 Gilbert Durand, *Structurile antropologice…*, , ed. cit., p.75;
19 Idem, *Aventurile imaginii*…,ed. cit., p. 108;

manifestă integral, fie sub formă de hierofanii elementare ca la primitivi, fie sub forma mai evoluată a epifaniilor directe ale zeilor, ca în civilizaţiile tradiţionale." [20]

Pentru lumea arhaică, mitul este ceva real deoarece povesteşte despre manifestările realităţii, aşa că spaţiul sacru din geografia mitică este un spaţiu real. Pentru popoarele în cultura cărora există trei regiuni cosmice: Cer, Pământ şi Infern, centrul este intersecţia acestora; şi în basme, la intersecţia drumurilor se găseşte centrul ca simbol mitic. În acest punct, se poate realiza o comunicare între cele trei nivele, fiindcă Poarta Cerului se află pe aceeaşi axă cu Infernul şi Centrul Pământului.

Povestea unui Paradis real pierdut în urma unei greşeli oarecare stă la baza imaginii primordiale a căderii în păcat a primului om, Adam. Şi Babilonul era considerat legătura dintre Cer şi Pământ şi tărâmurile infernale, înseamnă că se află pe axa lumii. Tradiţii asemănătoare se cunosc în lumea indo-europeană: la romani, mundus constituie punctul de întâlnire dintre tărâmurile inferioare şi lumea pământeană. Templul italic era locul de intersecţie a lumii superioare (divine) cu cea pământeană şi cu cea subpământeană. [21] Ziguratul era un munte cosmic, adică o imagine simbolică a Cosmosului, cele şapte etaje reprezintă cele şapte ceruri planetare şi prin urcarea lor, Preotul ajungea în mijlocul Universului.[22] Vârful acestui munte este buricul pământului, punctul din care s-a produs Creaţia.

Arborele Cosmic este simbolul Centrului, găsindu-se în mijlocul Universului, susţinând ca o axă cele trei lumi. India vedică, China antică şi mitologia germanică, precum şi religiile primitive cunosc sub forme diferite acest Arbore Cosmic, ale cărui rădăcini sunt în Infern şi ale cărui ramuri ating Cerul. Majoritatea arborilor din istoria omenirii sunt copii imperfecte ale arhetipului: Arborele Lumii.[23]

Un mit este în ansamblul său o imagine, constituită însă din mai multe imagini, pe care Claude Lévi -Strauss le numeşte miteme, dar, dacă miturile au un sens, acesta nu poate ţine de elementele izolate care intră în compoziţia lor, ci de maniera în care sunt combinate aceste elemente, de relaţiile dintre ele. Mitul şi imaginarul sunt reciproc reproductive în sensul în care organizarea şi diseminarea unor imagini, simboluri, structuri simbolice şi un anumit rol al imaginaţiei sunt prevalente.

Mitul povesteşte fapte care s-au petrecut „ în principio", adică „la începuturi", într-un moment primordial şi atemporal, într-un interval de timp sacru. Timpul mitic sau sacru este calitativ diferit de timpul profan, de durata continuă şi ireversibilă în care se înscrie existenţa noastră cotidiană şi desacralizată. La momentul narării uni mit se reactualizează într-un fel timpul sacru, în care s-au petrecut evenimentele evocate.[24]

În societăţile tradiţionale, acestea nu pot fi narate oricând şi oricum, ci numai în perioade sacre, în jurul focului,etc. Se spune că „ prin simpla narare a unui mit, timpul profan este - cel puţin simbolic – abolit: povestitor şi ascultători sunt proiectaţi într-un timp sacru şi mitic" deoarece mitul se petrece într-un timp fără durată, în veşnicie, care se reactualizează şi permite celor ce ascultă să trăiască o realitate imposibil de atins în existenţa profană. Valoarea intrinsecă atribuită mitului derivă din faptul că evenimentele petrecute înainte de facerea lumii sau la începutul lumii, formează o structură permanentă, referindu-se simultan la trecut, prezent şi viitor. Gândirea mitică se aseamănă foarte mult cu ideologia politică, iar în societăţile noastre contemporane, aceasta ar fi înlocuit-o pe cealaltă.[25]

Mitul nu descrie, nu raţionează, ci încearcă să convingă, repetând în toate modurile posibile o situaţie. Fiecare *mitem* sau act ritual conţine adevărul mitului suprem. În mit, în rit se manifestă de

20 Mircea Eliade, *Imagini….,* 1994, p.48;
21 Idem, ibidem, p.51;
22 Idem, ibidem, p.52;
23 Idem, ibidem,p. 54;
24 Idem,ibidem,p. 70;
25 Claude-Levi Strauss, *Antropologia structurală*, Editura Politică, Bucureşti, 1978, p. 250;

obic
ei,
sacrul printr-o hierofanie, care este în opoziţie cu lumea profană. Tot în concepţia tradiţională există şi tabuul, denumire adoptată de etnografi după un cuvânt polinezian şi care se referă la anumite locuri (păduri din basme stăpânite de forţe malefice) şi obiecte, considerate de neatins, o acţiune sau o persoană care posedă o forţă de natură incertă şi prin care se produce o bulversare a normalului lumii imaginare.[26]Astfel, se vorbeşte de ambivalenţa sacrului, manifestat fie prin hierofanii, fie prin kratofanii, [27] putând fi atrăgător şi respingător în acelaşi timp.

Mitul tratează originea unor lucruri, de aceea în mitologia universală este deosebit de important mitul cosmic a cărui ordine o reflectă soarele, al arborelui cosmic avându-şi ramurile până la cer; motivul solar asociat şi cu roata este foarte răspândit şi pe operele de artă, sculptate din lemn, stâlpii de la porţi sau din arhitectura unor case şi biserici, mai ales în Maramureş. De fapt, omul comunică cu Universul prin conştiinţa mitică. Viaţa primitivă în simplitatea sa îi apare în mod fals omului civilizat ca o relaţie prietenească a omului cu natura, lăsând la o parte importanţa complexităţii legăturii în zona imaginarului existenţial. Omul a luat cunoştinţă de ceea ce este şi ceea ce îl înconjoară prin mit; omul primitiv nu face distincţie între universul real şi cel imaginar, pentru el cele două imagini reprezintă un Tot. Deci, a apărut spontan în acelaşi timp cu naşterea fiinţei.

Deoarece de la începutul naşterii sale, omul a cunoscut păcatul, îşi va dori permanent integritatea pierdută şi acest lucru se manifestă prin mit afirmat ca o „ atitudine vizând întoarcerea la ordine. El intervine ca un prototip de echilibrare a universului, ca un scenariu de reintegrare.(…) Conştiinţa mitică permite constituirea unui înveliş protector, în interiorul căruia omul îşi găseşte loc în univers."[28] Pentru primitiv muntele, luna, soarele, copacul, pădurea, râul sunt fiinţe vii, dar nu în mod alegoric, aşa cum se consideră în societatea modernă; el le atribuie simbolul realităţii, nu e nimic fabulaţie, nu este imaginar în sensul pe care-l cunosc modernii – închipuit - , ci pură realitate, cu care este obligat să trăiască. Omul modern a moştenit aceste mituri prin tradiţie şi a descompus totul pentru a ajunge la cunoaştere. Pentru a fi cât mai veridice poveştile mitice sunt ornate cu elemente fabuloase, ele devin simboluri doar pentru modernitate, în rest sunt realităţi sacre.

Misiunea mitului este de a da sens Universului omului, care este reprezentat de spaţiul în care trăieşte, fără o semnificaţie doar geografică, ci şi spirituală. Spaţiul acesta este mitic şi ritualic în acelaşi timp, aparţinând sacrului, este ca o specificare a spaţiului antropologic. Orice obiect sacru din acest spaţiu reprezintă o mana. (buzduganul lui Greuceanu)[29] De asemenea, omul trăind în spaţiu, există şi în timp. La fel, este vorba despre un timp mitic, în care se topeşte timpul personal al fiecărui om, deoarece „ timpul nu înseamnă timpul unuia singur sau al fiecăruia, ci timpul tuturor. Viaţa primitivă este o viaţă unanimă; ea nu se realizează plenar decât în indiviziunea grupului. (..) …timpul nu are realitate decât la scara comunitară. Dar, concomitent, Marele Timp nu se prezintă ca un principiu abstract de cronometrie şi cronologie,"[30]ci este primul timp, timpul începutului, în care s-a manifestat la cea mai înaltă valoare, realitatea.

Înainte de a fi scris, mitul a fost oral şi poate fi oricând tradus, regăsindu-se în simple parabole, în basme sau în fabule. Se spune că „ mitul este sistemul ultim de referinţă începând de la care se înţelege istoria, începând de la care este posibilă meseria de istoric şi nu invers. Mitul o ia înaintea istoriei, o atestă şi o legitimează, tot aşa cum Vechiul Testament şi figurile sale garantează pentru creştin, autenticitatea istorică a lui Mesia. Fără structurile mitice nu e posibilă înţelegerea istoriei." [31]

Arhetipul – numit de unii şi imagine primordială a inconştientului colectiv – nu se formează pe parcursul vieţii, ci este moştenit de fiecare individ şi societate.

---

26 Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 35;
27 Idem;
28 Georges Gusdorf, *Mit şi metafizică*, Editura Amarcord, Timişoara, 1996, p.12;
29 Idem, ibidem, p. 53;
30 Idem, ibidem,p. 63;
31 Gilbert Durand, *Figuri mitice…,* ed. cit., p.29;

Om ul societăţilor arhaice tinde să trăiască în sacru sau în preajma obiectelor consacrate mai mult timp, fiindcă sacrul înseamnă putere şi realitate. Opoziţia dintre sacru şi profan este înţeleasă ca opoziţia între real şi ireal sau pseudo-real. Cosmosul desacralizat, lumea profană, este o descoperire recentă a minţii omeneşti. De fapt, toţi oamenii trăiesc într-un Cosmos sacralizat, fac parte dintr-o sacralitate cosmică. „Pentru conştiinţa modernă un act fiziologic - mâncatul, sexualitatea, nu este decât un proces organic. Pentru primitiv, un act este o taină, o participare la sacru. Sacrul şi profanul sunt două modalităţi de a fi în lume, două situaţii existenţiale asumate de către om de-a lungul istoriei sale. Omul societăţilor tradiţionale este un homo religiosus, dar comportamentul său se înscrie în comportamentul general al omului."[32]

Primitivii chiar şi azi măsoară timpul cu luna, fiind cel mai vechi cuvânt din limbile indo - germanice, dintre toate cuvintele care se referă la astre. Rădăcina este *me* , care devine în sanscrită *mami,* adică *eu măsor,* dovedind astfel că Luna măsoară ordinea timpurilor. Omul primitiv a dat mai multă importanţă lunii, deoarece spre deosebire de soare care e mereu acelaşi, aceasta este „un astru care creşte, descreşte şi dispare; un astru a cărui viaţă este supusă aceleiaşi legi a devenirii, a naşterii şi morţii.

Viaţa lunii este mult mai aproape de om decât gloria maiestuoasă a soarelui." [33]Luna este izvorul fertilităţii universale, iar ritmurile lunare sunt legate de ritmurile lunare. Dacă există nopţi cu lună şi nopţi fără lună, înseamnă că se află şi binecuvântat şi blestemat, adică dualismul: bine şi rău, lumină şi întuneric. Asemănarea dintre fertilitatea pământului şi a femeii se exprimă prin ritmurile lunare: luna creşte nouă nopţi, nouă nopţi e lună plină, nouă nopţi descreşte şi trei nopţi rămâne nevăzută; tot nouă nopţi durează faza prenatală. Şi concepţia despre moarte este legată de lună, fiindcă luna moare trei zile şi apoi reînvie; de asemenea seminţele sunt îngropate, rămân câteva zile la întuneric şi apoi răsare o plantă nouă. „Omul moare, este îngropat, sufletul lui se duce uneori în Lună – dar va învia şi el, cum au înviat Luna şi vegetaţia." [34]Simbolismul lunar întrece orice închipuire: melc, peşte, roata împărţită în patru, apa care curge, svastica, etc.

Imaginarul tradiţional cunoaşte o lume a jocului, care nu are numai caracter sincretic (text, melodie, gest, mişcare, mimică), ci respectul şi ataşamentul jucătorilor pentru regulă. „ Prin joc şi cântec copilul ia contact cu mediul înconjurător şi cu zestrea spirituală a strămoşilor." [35] La originea sa jocul tradiţional era „ o formă de comunicare cu invizibilul, cu forţele tainice, aflate dincolo de aparenţe, cu principiile active care, în mentalitatea arhaică de tip animist sau într-o viziune empatică, specifică copilului, dirijează lucrurile şi întâmplările lumii din jur."[36]

În jocurile tradiţionale de copii ca şi în riturile şi ceremoniile religioase ale celor mari, predomină simbolurile elementelor naturii şi spiritelor tutelare ale stihiilor, manifestându-se cultul strămoşilor. Toate gesturile, semnele, obiectele manipulate, cuvintele textului ludic aveau un caracter iniţiatic, în trecut. În esenţă, jocul este o activitate fundamentală a omului şi creativitatea impusă prin joc este o constantă obligatorie a devenirii culturale a individului şi a societăţii, fiind anticiparea lumii serioase, reale. În basme, ghicitul obiectelor , al personajelor este un joc, o substituirea realităţii, lupta dintre bine, reprezentat de erou şi rău, reprezentat de zmeu este un joc de comunicare, de dominaţie şi de victorie a luminii asupra întunericului.

În sistemul mentalităţii arhaice graniţele dintre viaţă şi moarte sunt penetrabile prin intermediul ceremonialului şi jocului ritual: Făt - Frumos din basmul *Tinereţe..,* a reuşit să se nască printr-un joc, printr-o propunere imaginară şi aproape imposibilă atunci, a devenirii sale, fără să se cunoască repercusiunile acestui joc ritualic. În lumea copiilor s-a moştenit până în prezent un gest ameninţător, braţul drept îndoit cu pumnul strâns, simbolism care este regăsit în configuraţia vechilor arme de luptă: buzduganul, măciuca, pumnalul, paloşul, suliţa. Eficienţa mânuirii în luptă a

32 Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 13;
33 Idem, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p.82;
34 Idem, ibidem,p. 84;
35 Ivan Evseev, *Jocurile tradiţionale de copii*, Editura Excelsior, Timişoara, 1994, p. 6;
36 Idem,ibidem,p. 8;

aces tor arme era sporită prin identificarea mitico-simbolică, inconştientă ori conştientă, cu energia principiului masculin, aducător de viaţă şi de moarte.

Actul sacrificial al jocului meşterului Manole cu soţia sa, pe care o zideşte între zidurile mânăstiri, este jocul ritualic al creaţiei nemuritoare. Jocul se apropie de cult şi de ritual, încercând să se sustragă spaţiului profan. Johan Huizinga spunea : „ Un spaţiu închis este separat, delimitat de mediul cotidian, fie în mod material, fie mintal. Înlăuntrul lui are loc jocul, înlăuntrul lui sunt valabile regulile jocului. Delimitarea unui loc consacrat este şi caracteristica primordială a oricărei acţiuni sacre."[37] Orice joc gravitează spre un anumit centru sacral: în casă, vatra este centrul, cuptorul casei fiind un fel de *axis mundi* al microcosmosului familial; în afara casei, intervin sensuri simbolice de ordin spaţial prin raportarea lor la elementele naturii: arborele totemic din curtea casei ca un axis mundi. Jocurile copilăreşti făceau parte din gândirea mitică, prin folosirea unor gesturi şi limbaje simbolice care făceau posibilă apropierea de necunoscut, de sacru.

În mentalitatea tradiţională, imaginarul, închipuitul, îndeplineşte funcţii multiple şi eminamente necesare pentru existenţa cotidiană, este mai aproape de realitate decât ceea ce modernismul înţelege prin realitatea imediată, de fapt primitivul trăieşte într-o lume simbolic imaginară şi reală în acelaşi timp.

BIBLIOGRAPHY

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicţionar de simboluri*. (3volume), Editura Artemis, Bucureşti;
Durand Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998;
Durand Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei*, Editura Nemira, Bucureşti,1998;
Durand Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti,1977;
Eliade Mircea, *Imagini şi simboluri*, Humanitas, Bucureşti, 1994;
Eliade Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Humanitas, Bucureşti, 1993;
Eliade Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999;
Eliade Mircea, *Sacrul şi profanul*, Humanitas, Bucureşti, 1995;
Evseev Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura „Amarcord",Timişoara, 1994;
Evseev Ivan, *Jocurile tradiţionale de copii*, Editura Excelsior, Timişoara, 1994;
Gusdorf Georges, *Mit şi metafizică*, Editura „ Amarcord", Timişoara 1996;
Huizinga Johan, *Homo ludens*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002;
Levi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală,* Editura Politică*, Bucureşti, 1979;*
Levi-Strauss, Claude, *Gândirea sălbatică. Totemismul azi*., Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1960;
*** *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Academia Română. Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan", Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, Ediţia a II-a;

37Apud Idem, ibidem, p.39, Johan Huizinga, *Homo ludens*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 59;

RE
MEMBERING THE PAST IN JOSEPH SKIBELL'S A BLESSING ON THE MOON

Paula Rebeca Cozma (Drăgan)
PhD Student, West University of Timişoara

Abstract: The past has been a topic of interest for many writers throughout time and there has been a constant interest in its exploration and understanding. This theme is often connected in literature with the theme of memory and of remembrance. History, general, communal and personal, plays an important role in the life of the individual and in his or her sense of identity. A person's past is crucial in shaping who an individual is in the present and the way in which the individual thinks and behaves. Moreover, memory is a key element of the extent to which the past is still present in a person's life. Therefore, the purpose of this paper is to analyze the way in which the Jewish American ethnic writer Joseph Skibell deals with one of the most common themes of literature (the theme of the past) in his novel entitled <<A Blessing on the Moon>>.

Keywords: Magic Realism, ethnicity, past, memory, Holocaust.

The theme of memory represents one of the most relevant themes used in literature of the recent years. Memory, which is based on past events and previous experiences, is strongly connected with the ideas of history and the past and the way these two have been perceived by the individual or by the community. However, taking into consideration the fact that memory is something personal and subjective, its authenticity can be questioned or even doubted. Several American Ethnic writers use memory and the past in their novels while they blend together the history and imagination. The purpose of this paper is to analyze the theme of memory and the past in the work of the Jewish American writer Joseph Skibell in the novel *A blessing on the Moon* and to understand the way in which this writer uses Magic Realism to talk about the traumatic events that marked the past of his community.

Nonetheless, before any further explorations of the way in which memory is used by the selected work, a short history of its usage in literature is going to be taken into consideration. Therefore, according to Melissa Ridley-Elmes in the *Encyclopedia of Themes in Literature*, memory as theme in literature is strongly connected with the historical past and it has been influenced by several factors, such as the social, political and religious factors present in the lives of the fictious characters. Moreover, she points out that one of the most important aspects related to the theme of memory is the fact that it is closely connected to the idea of identity and that it has been used throughout time as a "method of constructing individual and cultural identity" (Ridley-Elmes 69).

Thus, it can be observed that the theme of memory is present in the very first written texts of universal literature, for example in Homer's *Iliad*, *Odyssey* and in Virgil's *The Aeneid*. These texts are representative for establishing "the character and ideology of the Greek and Roman nations" and for "blending of fictional elements with the recording of great men, heroic battles, and important, long-past events" (Ridley-Elmes 69). In addition, theme of memory and the past can be found throughout Medieval times as well, in writings closely connected with a "Scholastic tradition of thought" (Ridley-Elmes 69), based on Scripture and other fundamental texts. Memory and the mention of the past is highly relevant for example in Geoffrey Chaucer's *The Canterbury Tales*. Chaucer's work represents a collection of stories that became a "compendium of literary genres fashionable in [Chaucer's] time", through which the author managed to offer "a glimpse of British attitudes toward social, political, and religious issues in his day", an "excellent example of the use of memory to construct collective identity" (Ridley-Elmes 69).

The following period is characterized by personal nostalgia along with a search for the self, evident in the works of William Wordsworth, John Keats or Marcel Proust (and his famous novel *À la recherche du temps perdu*) (Ridley-Elmes 70). Proust's use of memory had a great influence and has led to the birth of different texts in the 20th century, with maybe the most relevant one being *The Waste Land*, by T.S. Eliot. In this masterpiece of literature, "Eliot's use of memory is a subversion of the traditional; his is a construction of memory as that which has been forgotten. He employs vast references to the past in order to underscore their absence in the present" (Ridley-Elmes 70). Modern and Postmodern authors make usage of the theme of the memory and of the past as well and their writings are still representative in many works, while they serve as "a means of establishing authority, evoking nostalgia, and helping to forge personal and national identity" (Ridley-Elmes 70).

The Jewish-American ethnic novel I have selected for this article is Joseph Skibell's *A Blessing on the Moon.* This novel is concerned with the trauma of the Holocaust and the author searches new ways of completing and filling in the gaps in the history of his family. Joseph Skibell is a third-generation Jewish writer who is haunted by the unknown past of his family. *A Blessing on the Moon* is the debut novel of the author, published in 1997. Moreover, Skibell also has a personal connection with the history of the Holocaust, as his great grandfather Chaim was a Jew who had fled from Poland during the Nazi occupation. Skibell has lost many relatives in the war and has dealt all his life with gaps from his past, which he could not fill in. He admits that this great gap in his family history has brought upon him an immense silence, which haunted his entire childhood:

All in all, about eighteen members of our immediate family had just disappeared, violently, from the face of the earth. And no one ever talked about it. This silence, I think, haunted me as a child and formed my character in a number of ways that eventually were not that pleasing to me. So, the book is an attempt on my part to recover from the silence a family history that, except for a clutch of photos and whatever is encoded genetically, has all but disappeared. (Skibell 209)

The author of the novel uses Magic Realism in order to combine reality and the horrors of the inexplicable events that they could not understand. Therefore, the main character of the Skibell's novel is Chaim Skibelski, a Jew who finds himself stuck between his life and his death, between this world and the World to Come. The protagonist is based on the author's great grandfather, also named Chaim Skibelski. The real, historical Chaim had had ten children, but a lot of them did not manage to flee from the Nazi occupation of Poland. By using his name and by imprinting the names of his other great grandparents on the first page of the novel, the author manages to "attest to the commemorative and recuperative function he claims for it [the novel]" (Grimwood 83), meaning that he tries to recuperate his history and to keep the memory of his ancestors alive.

A Blessing on the Moon describes a journey and that is the quest of the protagonist Chaim Skibellski. The novel presents the physical and the emotional journey taken by Chaim, who climbs out of the mass grave near his village in Poland, at the beginning of World War II. As his journey begins, he discovers that he is dead and he is stuck between two words. He travels back to his village, where he finds his old house inhabited by a Polish family. He can communicate with their terminally ill daughter Ola, who is the only one who can see him. Meanwhile, the moon literary falls and disappears from the sky. After Ola's death and with the help of the rabbi (who is now transformed into a crow) he rescues the other Jews from the pit and together they wander the earth aimlessly. Eventually, after crossing a healing river, they are all reunited with their families in a mysterious hotel, only to be later on burnt, baked, and murdered all over again. Chaim manages to escape the bakers at the hotel and runs away. Later on, he discovers the house of two Hasidic Jews, responsible for the disappearance of the moon. After he helps them put the moon back in its place, Chaim finally finds his peace and moves on in the World to Come.

Therefore, this novel is written by an author who has a personal relationship with the trauma of the past, that is the trauma of the Holocaust. Although not experienced directly by the novelist, Skibell openly declares the fact that it was his intention to retell the past through the novel and to recreate

the history of his family and to complete the gaps with elements of imagination. In his novels, he includes elements of the supernatural, of magic and events that cannot be logically understood, elements the challenge the natural laws of this world.

Moreover, according to Lena Vandamme, Skibell's narrative also show the "struggles experienced in the process of retelling and re-experience the traumatic events" (30). These struggles are connected to the relationship between story-telling and memory, a relationship which is "conflicted", as Vandamme points out (30). The narrative is characterized by "repetition, different viewpoints and gaps in the story" (Vandamme 30) and also a lack of linear timeline of events and confusing time indicators, which are "experiments arrangements" done in order to stimulate the readers' emotions and to offer them the experience of an ethical lecture of the novels (Verstrynge 51). Thus, the experimental style of the novel, gaps in the stories, unreliable narrators and the interrupted narrative line are essential tools used by Skibell to retell the past.

Members of the third generation are motivated by the desire to "reconstruct the European home before the Nazis came", as Janet Burstein points out (51). This is true with regards to the second generation of trauma survivors, but it can be identified and noted in the writing Skibell as well. Through Chaim's complex and fragmented journey as a body and spirit stuck between words, Skibell rewrites the fictional story about his own history and about the fate of his ancestors throughout and after World War II.

One essential concept which can be applied to novel is the concept of "postmemory", a term used and explained by Marianne Hirsch in her book *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory.* According to Hirsch, this term is better suited for what the third generation is trying to do and their way of dealing with the inaccessible past of their ancestors. According to her, "postmemory" represents something that is:

distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory [which] characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (Hirsch 22)

Therefore, postmemory represents not a personal memory that results from the participation in the event itself, but as a memory that has been passed on from generation to generation, which was inherited like other genetic or familiar features. These writers have this inherited memory, or the postmemory, which is based on the accounts, stories and testimonies of their parents and their grandparents. However, these accounts lack important information and this is why they fill the stories with accounts of their own imagination. Skibell has grown up with a gap and a silence when it comes to his family's past and the history of his ancestors. *A Blessing on the Moon* is a relevant example in which a third-generation author makes usage of the term of postmemory and this postmemory is exemplified in the novel through the absence of Skibell's entire family. There is a gap created by this absence Skibell fills it with elements of imagination, not of memory, transforming himself into an "intergeneration witness", as Sarah C. Dean points out:

Unlike second-generation witnesses who directly experience narratives of the Holocaust from their parents, Skibell's position as an intergenerational witness is marked by a different kind of closeness - the very real and felt absence of a large portion of his family. The presence of this absence has a profound effect of second- and third-generation witnesses that creates a different kind of closeness to the event (87).

Therefore, as an intergenerational witness, Skibell's novel contains several moments in which the transmission of trauma from one generation to another is pointed out. When Chaim comes upon the two Hasidim brothers and resents them for being alive, while he is neither dead nor alive. Full of resentment, Chaim points out that instead of seeing the face of his children and the face of his potential grandchildren (who will now never come into existence), he is punished to see only the brothers' faces. He admits that many worlds will simply never exist:

My food grows tasteless in my mouth. I cannot swallow it. I look across the table into their beaming faces and see, instead, my own children's faces and the faces of my grandchildren, and even their children's faces, faces now that will never be born. *Many, many worlds have been lost, not simply my own*. (Skibell 62, my italics)

The many worlds which are now lost are the representation of the endless possibilities which could have arisen from Chaim's children and grandchildren and all those faces that "will never be born" – the future generations that in the novel will simply never exist and in reality, the generations that have to deal with trauma of their parents and grandparents and with the shortage of memory, of accurate information to put together the story of the past.

Another relevant scene is the scene of the restauration of the Moon by Chaim and the two brothers, Kalman and Zalman. The Moon represents one of the most important elements in the novels and Chaim eventually discovers that it was his quest to search for the moon and restore it back in its place. In the novel, the Moon disappears from the sky by mistake, as it is pulled down by the two Hasidim brothers. The two brothers, as they are being chased by oppressors, come upon a magical boat that takes them up in the sky and they reach the Moon. After they tie the boat to the Moon, they discover that the entire surface of the Moon is covered in silver. Crushed by the weight of the silver that they try to take, their boat sinks back into the ear and drags the Moon along with them.

After a troublesome quest, Chaim finally discovers the Moon and they manage to rise it from the ground. They realize that the surface of the Moon is not smooth and they try to fix the problem:

Again, on ladders and with dark glasses to protect our eyes, we rub the moon down, drying it with towels until it gleams even more brightly than before, despite the mottling. Forever now, the moon will appear this way, no longer the smooth and gleaming pearl I remember from my youth. (Skibell 76)

Therefore, the trauma of the Holocaust is represented in the mottled aspect of the Moon. Just as no survivor will remain without consequences from the trauma of the Holocaust, in Skibell's novel the Moon does not manage to escape the consequences as well, as her surface is mottled and the stains are too deep to be removed. Moreover, Chaim discovers afterwards that the Moon is also covered scars, with "pockmarks", as he points out: "Also, I can't help commenting on the many pockmarks its surface has sustained. "Bullet holes," is Zalman's grim-lipped reply" (Skibell 76). The bullet holes will remain forever in the surface of the Moon and will be observed by generation after generation, not only by those who have witnessed or caused them.

The last scene of the novel is also relevant in the discussion of memory and Postmemory, the scene in which Chaim, after completing his quest, is allowed to move on in the World to Come. Vandamme considers this scene to be an important one, as through it, Skibell manages to "memorialize his ancestor" as his name will not remain anonymous and will be read by every reader (28). In this scene, even though Chaim cannot remember much of his past life and cannot understand completely what is happening around him, he remembers his own name, he understands his own identity: "Beneath this large woman's caressing hands, I forget my children's names. Even their faces leave me. I no longer recall how I earned my living or why I died. I'm floating, free from detail, although I find I can still, without difficulty, remember my name. Chaim Skibelski" (Skibell 205). In this way, Chaim's name remains as a memorial stone, which will be passed on from generation to generation and will be known by each reader of the novel.

Telling the story of the past is one of the most important ways to recuperate the memories and to come to terms with it. Telling stories is an essential part of dealing with trauma. According to Vandamme, Joseph Skibell makes usage of myths in order to recreate the past histories of their ancestors (15). These myths that they create (or recreate) are filled with elements of the supernatural and of magic, elements which are unexplainable for the characters, but normal and acceptable at the same time. The author creates through the novel a mixture of historical facts and fiction, a combination of reality, magic and mythology. Vandamme also points out the fact that myths are an

important mechanism of dealing with trauma in literature, by the fact that myths help control the past and the trauma and to turn it into narratives, which are understandable and controllable by those who express them (16).

Myths are an important part of the Jewish culture as well. The Jewish cultural background is filled with myths and mythical elements, and supernatural and magic events. Moreover, Vandamme points out that Jewish modern fiction is a literature that has been influenced by magic since the 19th century and that the roots of this magical elements can be seen in the Jewish cultural heritage of the past:

From its nineteenth--century beginnings, modern Jewish fiction has drawn on the "magical" strands of the Jewish textual heritage: the miraculous supernaturalism pervading the holy texts, from Genesis to the Talmudic legends known as midrash and aggadot; the mystical beliefs and practices of late medieval kabbalism, and the tales of miracles produced by seventeenth-century Eastern European Hasidism, and besides these a large, varied oral folklore that is as full of magic as any such literature in the world. (Vandamme 16)

The novel *A Blessing on the Moon* is filled with mythical elements and fairytale like details, which enable the readers to enter a magic realm which does not follow the rules of logic and physics. Skibell himself points out the importance that fairy tales and folk tales, particularly the Yiddish folk tales, as they are part of his Jewish culture. Moreover, he adds that he considers that there is a strong resemblance between the Holocaust and the tales of the Brothers Grimm. Therefore, all these had a great influence on the magical character of his novel and on Chaim's quest between life or death:

Also, it always struck me how much the Holocaust (which, to some extent, is the invisible backdrop to my childhood) seemed foreshadowed in the tales of the Brothers Grimm: the oven in Hansel and Gretel becomes the ovens of Auschwitz; the Pied Piper leading away the rats and then the children of Hamelin is, to me, the story of World War II. Hitler as the mesmerizing entrancer seducing the "rats"— which is how the Nazis characterized European Jewry—to their doom; the bad faith of the German people; the loss of their children, the next generation, who suffer the consequence of their bad faith: what is that if not the story of the Holocaust? (Skibell 208)

There are several scenes in *A Blessing on the Moon* which seem to be contain fairy tale like and mythological elements. For example, in the forest, Chaim comes upon a pack of wolves, that threaten him verbally, not only by their simple presence. The wolves are able to talk to Chaim: "'Chaim Skibelski!' it [the wolf, raised up on its hind legs] seems to cry in a long and mournful whine. […] The wolf stands still, his ears twitching, one paw raised. 'Is that really you, Reb Chaim?' he calls out, his breath steaming in the air" (Skibell 76-77). Another relevant example is the transformation of the rabbi into an actual crow, as Chaim observes: "The Rebbe is not his usual self, that much is clear" (Skibell 16). This transformation is not only physical, but it changes the Rebbe's way of being. He is not "his usual self" (Skibell 16), he is no longer present everywhere "counseling, joking, wheedling, pressing Talmudic points into our children's stubborn skulls" (Skibell 16). Moreover, Chaim points out that he looks "distracted", "ruffled", "weary", unable to come to term with their "new condition" and were it not for some pebbles that Chaim throw, he would have easily been eaten by several cats in the neighborhood (Skibell 16).

Other relevant examples are the magical river in front of Hotel Amfortas, which the characters have to cross in order to get to the hotel and the direct reference to the story of Hansel and Gretel, which takes places in the hotel, with the ovens and the murder of the Jews all over again, by the bakers of the hotel. Skibell takes the horror of the past and retells the story using elements of fairy-tale. After they cross the magical river, the characters discover that their bodies are completed healed: "Gone are the bruises and the scars, the deep red gashes where the rifle butts tore his flesh. Pillow [a young boy, the first one who dares swim into the river] is whole again, his body healed" (Skibell 107). Pillow describes the waters as "warm and alive" and "almost toasty", despite the fact that they are in the middle of a cruel winter.

When they arrive at the hotel, they are treated in the best way possible, they are offered new clothes made especially for them, they are reunited with their families and offered a formal and spectacular dinner. Only his son-in-law Markus seems somehow suspicious of the luck that came upon them and affirms: "If there is a Paradise, do you actually think they'd let Jews into it?" (Skibell 130). However, soon, Chaim discovers that Markus was indeed right. In the middle of the night, Chaim wakes up to find out that his wife has not returned from the "steam" she had scheduled for that evening. With horror, he discovers what is really going on in the hotel: the Jews are actually baked in big ovens and murdered all over again. While greasing the interior shelves of the over with grease made out of melted butter and waiting for the last batch of that night, the head baker jolly observers: "There will again be sweetness in the world!" (Skibell 148).

In this part of the novel there are direct references to the fairy tale of Hansel and Gretel, by Brothers Grimm. The head baker requires a new batch of "fresh meat" and one of his helpers calls out: "'Hansel!' one of the middle bakers calls out, and he and his fellows move towards a large pantry. 'Hansel, stick your finger out so I can see if you are fat enough!' The others respond with much jovial laughter" (Skibell 148). The horrors of the Holocaust are represented here by making a direct reference to the story of Hansel and Gretel, the tale of a young brother and sister who are kidnapped by an evil witch. This witch keeps children in a house made of gingerbread, and, similar to the way the Jews were enticed in the hotel, entices the children into her quarters, where she feeds them with the purpose of baking them in her oven. However, there are some differences in the way these two stories unfold. If Hansel and Gretel manage to survive and outsmart the witch, the Jews in Hotel Amfortas (with the exception of Chaim) find their end in the ovens of the hotel. However, the mass extermination of the Jews in concentration camps is not mentioned directly but it is hinted by the mention of ovens, baking and the story of Hansel and Gretel.

Skibell also makes reference to different stories from the Jewish culture, specifically from the Mayseh Book. In the beginning of the novel, describing the moment when Chaim returns into his old house, now inhabited by a Polish family, the narrator points out: "upstairs are three more sons, big snoring lummoxes, asleep in Ester's and my bed. Fully clothed they are, with even their boots on. It's like a fairy tale from the Mayseh Book! (Skibell 14). According to Marita Grimwood, the Mayseh Book is a collection of stories and legends, written in Hebrew, which appeared in 1602 (103). Vandamme points out that Skibell makes reference here to a specific story from this collection, entitled "Goldilocks and the Three Bears". Similar to the original story where Goldilocks, an old woman enter the house of the three bears, while they are away, and sleep in their beds (Vandamme 45), the Polish family invades Chaim's home, without owning any legal or moral rights over the Jewish house. While Chaim haunts the Polish family, the father starts to mock and anger him: "Look! Look at me!" he sings out. "I'm a dead yid. I'm the ghost of that Jewish yid!" He contorts his face into twisted poses suggestive, I imagine, of my presumed agony. Infuriated, I fling whole drawers of silverware from the sideboard at him. They spill over him, each drawer a small cloudburst of silver rain. "Aha!" he calls, ducking. "I've got him angry now!" (Skibell 58-59), pointing out another one of the injustices of the traumas of the past.

One myth present in the novel is the myth of the Moon, an important symbol in the Jewish culture. Skibell presents the story of the moon which disappears from the sky, brought down to earth by mistake by two Hasidim, Kalman and Zalman. The story around the disappearance of the moon is "written in the tradition of the Hasidic thinker Rabbi Nahman of Bratslav (1772–1811)" and it "draws on the Yiddish folktale of two Hasidic Jews who find a boat that takes them to the moon" (Kolar 106). Chaim does not realize it in the beginning, but at the end, he understands that his mission was to find the moon and help the two Hasidim to put it back in the place where it belongs.

The moon is extremely relevant in the Jewish culture. According to Arthur Green, for the Jewish mystics known as the Kabbalists, the moon is associate with the presence of God in the world (165). They see the new moon as a "time of relief from danger" and associate the monthly disappearance of the moon with an ancient legend in which God punishes the moon because she wanted to be

equal with the sun (Green 165). Moreover, her disappearance "reflects her subjugation to the forces of evil, a condition that God is said to regret and mourn" (Green 165). This is why, at Rosh Hodesh, the Kabbalists rejoice in her appearance and hope that it will never disappear from the sky again (Green 165). This also means that God's presence, or the *shekhinah*, will not be gone again from the world and it will be present in the entire universe. The fact that, in the novel, the Moon falls from the sky suggests that God has left the world and that the forces of evil are free to rule the world. As the presence of God is lost, "the earth is thrown into the metaphorical darkness of Nazi atrocities" (Muckerheide 40).

The disappearance of the Moon is presented in the novel as a recurrent story. The story appears for the first time when Chaim tells it to Ola, on her death bed and later on reappears throughout the novel. When Chaim meets the dead German soldier in forest, the story of the disappearance of the moon returns. Starting with "Once upon a time", the German soldier tells Chaim the same story, but he does not tell it as a fairytale, as a made-up story, but rather as if he had witnessed it. The soldier manages to catch Chaim's interest (and the readers at the same time) and he discovers in the end that in this way, the German soldier found his end: "And then, so engrossed was I in the spectacle before me, two Jews sailing into the Heavens in a boat full of holes, that I didn't see the thick partisan creeping up behind me with his axe and, as everyone knows, he chopped off my head, and that was that" (Skibell 90).

Vandamme points out that this story is retold multiple times throughout the novel to show how "the novel itself alternates between various discourses" (46). Moreover, the Moon represents the center, the core of the novel. There is a strong connection between the people of Israel and the Moon, particularly since its waning, its disappearance seems to represent a bad omen for Jews (Vandamme 46). Marita Grimwood creates a bridge between Skibell's novel and the centrality of the story of the disappearance of the Moon and she points out that its waning represents "persecution" and the imminent threat of the Holocaust (90). However, in the end, the characters of the novel are successful in their attempt to restore the Moon and therefore they bring forwards new hope and restoration. Chaim's restoration and his release from this state of "between worlds" coincides with the restoration of the Moon and its liberation from the heavy ground. Grimwood points out the Chaim, as the Moon, is finally free and he is finally able to "return to (or through) the large maternal body […]" and to be "unborn" and find peace and final rest at last (Grimwood 99).

Therefore, the novel *A Blessing on the Moon* by Joseph Skibell is filled with elements of Magic Realism and the supernatural is present in them in every little details. Skibell is a novelist who is preoccupied with coming to terms with an unknown and incomplete past. He has inherited the traumatic memories of his ancestors, but he does not have enough information to fill in the gaps in their own histories, and therefore, in the communal history of American Jews. By creating stories in which he combines Magic and the supernatural with elements of realism, also by combining facts, history and fiction, he manages to create new, complete stories about his own past and thus he manages to come to terms with the realities left behind by the Holocaust.

BIBLIOGRAPHY

Burstein, Janet. *Telling the Little Secret: American Jewish Writing since the 1980s*. The University of Wisconsin Press, 2006.

Dean, Sara C. *Intergenerational Narratives: American Responses to the Holocaust*. Arizona State University, 2012, PhD Dissertation.

Green, Arthur. *These Are the Words: A Vocabulary of Jewish Spiritual Life*. Jewish Light Publishing, 2000.

Grimwood, Marita. *Holocaust Literature of the Second Generation*. Palgrave Macmillan, 2007.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.

Kolar, Stanislav. "Magical Realism and Allegory in Joseph Skibell's *A Blessing on the Moon*". *Brno Studies in English*, vol. 43, no. 2, 2017, pp. 95-110. *Research Gate*, researchgate.net/publication/322541590. Accessed 15 May 2020.

Muckerheide, Ryan. "The Holy Grail in Holocaust Literature: Skibell's *A Blessing on the Moon* and Wolfram's *Parzival*." *The CEA Critic*, vol. 80, no. 1, 2018, pp. 39-52. *Project Muse*, muse.jhu.edu/article/690740

Ridley-Elmes, Melissa. "Memory". *Encyclopaedia of Themes in Literature*, edited by Jennifer McClinton Temple, Facts on File, 2011, pp. 69-71.

Skibell, Joseph. *A Blessing on the Moon.* Algonquin Books of Chapel Hill, 2010.

Vandamme, Lena. *The Mythologization of Third-Generation Trauma*. Ghent University, 2015, Master's Thesis.

Verstrynge, Raissa. *Representing Holocaust Trauma: The Pawnbroker and Everything Is Illuminated*. 2010. Ghent University, Master's Thesis.

A

SENSE OF ESTRANGEMENT IN MARGARET LAURENCE'S "THE DIVINERS" AND "A JEST OF GOD" AND IN ALICE MUNRO'S "THE PEACE OF UTRECHT"

Cristiana – Anca Crivăț
PhD Student, „Ovidius" University of Constanța

Abstract: The perception of the (M)other (mother-daughter relationship in "The Diviners", daughter-mother relationship in "The Peace of Utrecht", daughter-mother and inverted relationship in "A Jest of God"), time as fluid (the river in "The Diviners") and 'alienation' seen from the inside are the major points that my paper focuses on. There are also a few leitmotifs (the voices, the eyes, the river, the photos) and elements of setting (picturesque descriptions of the land) which give fullness and circularity to these texts.
Margaret Laurence's "The Diviners" may be read through three time-levels perspective, which constitute the framework of the story; the first level is the present time level, the time where the main character, Morag Gunn, is a 47, single mother; the second is the one probing of Morag's past life as an outcast child; the third level comprises those embedded stories, which give the story a mythical aura. The whole novel may be regarded as an artistic photo album, not only because of the snapshots sensibly inserted in the writing (those sepia pictures), but also as the visual image and those involving the sense of touch prevail. The type of photo chosen to describe Morag's memories (photo may be envisaged as a site of memory here) is of a paramount importance: sepia is a brown-bag colour or filter used in photography art even nowadays to give a tint of 'antique but exquisite' style; the same kind of sepia photo is the element that accentuates the sense of estrangement in "A Jest" when Nick shows the picture to Rachel. Morag's parents are described by the help of those photos: "They remain shadows. Two sepia shadows on an old snapshot, two barely moving shadows in my head, shadows whose few remaining words and acts I have invented. Perhaps I only want their forgiveness for having forgotten them. I remember their deaths, but not their lives. Yet they are inside me flowing unknown in my blood and moving unrecognized in my skull"[1].

Keywords: motherhood, visual, memory, alienation

I detected a similar pattern of writing in all three texts that is the interior monologue and the technique of flashbacks and foreshadowing which make the reading more dramatic and coherent at the same time. In *The Diviners* the perception of the (**M**)*other* is at first, positive and later it develops into negative. The role of the mother, i.e. to take good care of her child, feed her, give her good advice, prepare her for hardships, is partially accomplished by Morag in relation to Piquette - her only daughter. Morag's figure in Piquette's life seems to dim out by the time she grows up into a young lady., just as photos dim out in colours and shades in time. Their relationship is based on survival and acceptance of the facts of life, as if they have somehow become friends or flat-mates. The positive effect of this might be the loose atmosphere that surrounds the mother-and-daughter relationship, the truthfulness of their identity and the light-heartedness on which each of them makes decisions. Another possible interpretation of the relationship between the two (Morag and Piquette) from the perception-of-the-other viewpoint might be that each of them is willing to experience and to search for their identity no matter the difficulties they encounter. When in Scotland, Morag feels as if she were at home only because nature seems to be in her benefit but as soon as she realises that there is no place for her there (and she does so by herself or helped by

1 Margaret Laurence's *The Diviners, p 19*

Dan ’s suspicious wife and children), she flees, almost relived, back to Manawaka, thus her self-search journey comes to a full circle.

On the other hand, the negative connotation of the perception of the other is to be experienced by Piquette at school when her colleagues call her ‘a dirty halfbreed’, whereas in England this no longer happened: "*The school in England was a more fortunate thing than she recognized at the time - the primary school in Hampstead was full of Pakistani and African and Indian kids and also full of kids whose parents were writers; amongst that lot, Pique was normal and accepted nothing unusual*."[2]

In *The Peace of Utrecht* Helen’s interior monologue functions as a ‘transparent’ shield which prevents her from being hurt by the memories of the past, especially by her mother’s death. Once returned to her birthplace, Jubilee, she feels as if there were no place for her and her children: “*…people ask me what it is like to be back in Jubilee. But I don’t know, I am still waiting for something to tell me, to make me understand that I am back. […] there is no easy way to get to Jubilee from anywhere on earth*.”[3]

Not being able to defend, in a way, her belonging to that far-off place, she subdues under her daughter’s remark when they reach her native place and she gets to the house where she used to live: “‘*Mother, is that your house?’ I felt that my daughter’s voice expressed a complex disappointment - to which, characteristically, she seemed resigned, or even resigned in advance; it contained the whole flatness and strangeness of the moment in which is revealed the source of legends, the unsatisfactory, apologetic and persistent reality*”[4]. Helen’s perception of her native land is a negative one, she associated her own relatives with people could easily be interpreted as *the other*.

Flashbacks intermingle with the present time of the story, giving dramatic insights on characters’ experiences. On seeing her sister Maddy (‘mad’ to have stayed there?) after a long period of time, Helen (‘Hel<l>en’ as they used to laugh) seems to have mistaken her for their mother. This juxtaposition of images is meant to show that, the daughter (Helen) returned to what she once knew, to what the life she used to have, and the fact that her mother’s figure appears instead of her sister’s, emphasises the image of a ‘frozen instance’ in time, as if nothing had changed: “*Then I paused, one foot on the bottom step and turned to greet, matter-of-factly, the reflection of a thin, tanned, habitually watchful woman, recognizably a Young Mother, […]this in the hall of mirror that had shown to me, last time I looked a commonplace pretty girl, with a face as smooth and insensitive as an apple, no matter what panic and disorder lay behind*”[5].

The relationship between Helen, Maddy and their mother altered together with the illness of the latter. To a certain extent, the change in the daughter-mother relationship are to be read in the proofs of love that ought to be a commonplace attitude, the distance that settles in time between the two seem to be similar in both texts; in Morag’s case, a sense of alienation from the inside is perceived: “*…this* Ma *is a bit new. It is though Pique, at fifteen, has now decided that* Mum *sounds too childish and* Mother, *possibly too formal. The word in some way is a proclamation of independence, a statement of the fact that the distance between them, in terms of equality, is diminishing, and the relationship must soon become that of two adults. On balance, Morag is glad. But it will take some inner adjustment*”[6].

Time in *The Peace of Utrecht* is present through the Mother’s clothes which are meant to keep her memory alive. Helen is invited by her aunt to try to wear some of them but she obstinately refuses to do so. As if scared of some magic power those clothes might have, Helen explains she’d rather have them tailored than wear her mother’s clothes. The value of time is also emphasised by the

2 ibid, p421
3 Alice Munro, *The Peace of Utrecht, p195*
4 ibid p196
5 ibid, p 196
6 Margaret Laurence, The Diviners, p 419

piec
e of paper on which it was written "The Peace of Utrecht…" and this triggered other flashbacks in Helen's memory. The 'peace' she is looking for in Jubilee cannot be found in the 'hell' of memories that Helen keeps. As for Helen's relationship with her mother, the introspect narrative thread opens up in a painful aperture created by her Aunt re-telling the story of her mother's fleeing the hospital bed. This seems as a conceited novelty to Helen but, he subdues to the story: "*Did you know your mother got out of the hospital? 'No' I said. But strangely I felt no surprise, only a vague physical sense of terror, a longing not to be told - and beyond this a feeling that what I would be told I already knew, I had always known"* (p204). .

Her sister, Maddy is the one who witnessed all, who stayed in Jubilee (=celebration, a mock-name for a far-off place where time seems to have forgotten to pass) and she is the one who welcomes Helen at her return. She is the not-married daughter, yet her relationship to Fred Powell whose wife was invalid, is not clearly admitted not even to Helen. "*He's very good to her. I do not know if he's Maddy's lover and she will never tell me.[…] (she) involves him in private, nervous, tender arguments which have no meaning and no end. He allows it* " (p 193). Maddy has not rebelled against her fate and is to a certain extent the prolongation of Rachel's life in Manawake, but contrary to Maddy, Rachel does free herself by accepting the new job and by wanting a change, another life.

What does a woman want, indeed? According to Margaret Laurence's novel *A Jest of God* she wants (that is, both desires and lacks the possibility) to tell her story and to come to terms with her father and her mother. Laurence's *Jest* narrates the awakening(s) of Rachel Cameron, a thirty-four year old elementary school teacher in the small prairie town of Manawaka, Manitoba, Canada. *Jest* is usually read as a novel in the realist tradition. However, I shall argue here that its formal features--plot, motifs, narrative strategies, image patterns - and its subject matter - women's anxieties about their visual and discursive positions - give it strong affinities to the Gothic narrative tradition. Reading the novel in light of the Gothic will allow us to focus on these aspects, to elucidate its concerns usefully, and to elaborate its relationships to the female Gothic tradition.

The novel's epigraph, from Carl Sandburg's "Losers," hints at the themes of the narrative and suggests its links with poetry and myth:

"If I should pass the tomb of Jonah
I would stop there and sit for awhile;
Because I was swallowed one time deep in the dark
And came out alive after all."

This reference and similar Biblical allusions in the novel exploit one feature of Gothic narrative, its use of the supernatural, as a function of its concern with the non-rational.

The prophet Jonah embodies the conflict between speech and silence. He refuses to speak and flees from God. Certain that if he preaches the message of impending doom to Nineveh, the people will repent and so win God's mercy, he flees to avoid embarrassment. Jonah worries about his own reputation rather than the fate of the city, and prefers to be silent rather than use his oratorical power to effect change. Other prophets argue with God; Jonah avoids his mission by sailing away. Aspects of his tale - sleeping during a shipwreck, being swallowed by a fish, and sulking at the outskirts of Nineveh - have comic implications, earning him the label of "fool of God," or comic hero (Sasson 348-50). Like the heroines of Gothic novels, he has an affinity for enclosed, womblike places: the ship's hold; the fish's belly. Other features of Jonah's story - sleeplike states, difficulty of telling a story, and discovery of secrets - also are prominent in Gothic narrative, and significant for *Jest* as well.

Rachel Cameron is the Jonah of *Jest*. Like Jonah's, her story is often comic, and she too, is a "fool of God." Like Jonah, she hides in womblike places and resists the story she wants to tell. That is, because she fears and is embarrassed by her own passions (spiritual, emotional, sexual), she silences herself and retreats from action, living a narrowly circumscribed life with her mother, May Cameron. She resists both plot movement and the voice that can tell her story. Her silencing results

from her self-judging. As she learns to become more merciful, more self-accepting, she opens herself to possibilities of action and direct speech. A change in her discourse marks her psychological progression as she develops a stronger public voice and comes to accept all of her voices. Voice has been central to Jest from its inception. As Nora Stovel notes, the word "voice" may be the most often repeated word in *Jest*. Laurence notes that she wanted to write the novel in the third person, but abandoned that because the story wanted to be told in the first person. The first person narration places the reader within Rachel's consciousness, which is often an uncomfortable place. Voice was the ground for early critical judgments. Some early critics faulted the novel for its limited range, and others praised it for its sensitive rendering of Rachel's sensibility. Robert Harlow wrote in 1967, “this book is a failure” because it lacks “objectivity, distance, irony”.

The novel gets told with difficulty because Rachel's voice is halting, obsessive. She begins her story as an observer, watching the children in the schoolyard, watching herself both in her immediate present as a teacher and remembering back to her childhood. She thinks of the "secret language" children share. In contrast, her own language is halting, and she finds difficulty establishing a voice. She frequently interrupts to judge her voice critically. She wonders: "Am I beginning to talk in that simper tone?" (p 8). Then, as a corrective, she speaks "more sharply than necessary," and cautions herself to "strike a balance" (p 9). But, if we read this story in Jungian terms we perceive that Rachel cannot achieve this desired balance until she accepts her shadow side. Locked in a pattern of avoidance, no wonder she finds "my own voice sounds false to my ears" (p 11).

Because she resists acknowledging her desires, she remains blocked. When she approaches a recognition of her "darker," "shadow" selves, she retreats, and stops the story. If she fears she is entertaining "morbid" thoughts or eccentric fantasies, she admonishes herself: "This must stop. It isn't good for me. Whenever I find myself thinking in a brooding way, I must simply turn it off and think of something else" (p 8). She retreats from her sexual fantasies : "I didn't. I didn't (p 25).... Rachel, stop it. You're only getting yourself worked up for nothing. It's bad for you" (p 121). Yet these private fantasies are colourful and engaging, in vibrant contrast to her stilted public language and constrained behaviour. Fortunately, almost in spite of herself, she comes to acknowledge her desires and to face the implications of sexual passion.

Through a symbolic descent into the underworld, the womblike, tomblike mortuary presided over by Hector Jonas (Jonah!), she realises that she has the power to affirm her passions, to choose life. As a result, her story, like Jonah's, starts as a tale of avoidance and becomes one of redemptive possibility. And, like Jonah's, this tale employs many Gothic narrative conventions.

In 1974 Ellen Moers coined the term "female Gothic," arguing that the Gothic "gives visual form to the fear of self" and explores the relations between parent (especially mother) and child. Most feminist critics read Gothic novels as explorations of the position of women in the family and the home. Tracing the genre historically, Kate Ellis argues persuasively that the Gothic novel addresses the anxiety caused by the emerging bourgeois family structure that locks women in the home in order to keep them innocent and powerless. Jacqueline Howard suggests that the Gothic novel is based on a "dialogic interaction of discourses" (p 141).

The secondary characters are stereotyped because they are seen through the filter of Rachel's jaundiced sensibility: the nagging, whiny mother; the mysterious lover; the emotionally absent father; the rebellious friend. For all her introspection, Rachel remains a relatively flat character. This is partly a function of the plot: as a psychologically repressed school teacher she has little scope for action. Similarly, she has a small emotional repertory - guilt and shame predominate.

Gothic narratives foreground women's sexuality, depicting womblike structures such as the castle or the monastic cell, alluding to mysterious family secrets, and emphasizing women's sexual vulnerability. However, mothers and the values traditionally associated with motherhood - caring, nurturing, empathy - are dramatically lacking in these novels. The Gothic tale presents a motherless (and often fatherless) young woman, unprotected, facing the dangers of patriarchal society. It is thus a kind of female bildungsroman, a story of a woman's education and development. Claire Kahane

argues that at the centre of the Gothic novel "is the spectral presence of a dead-undead mother, archaic and all-encompassing, a ghost signifying the problematics of femininity which the heroine must confront" (336). As we shall see, Rachel Cameron must also confront her introjected memory of her father, who carries a similar weight for her. By re-scripting her relationship to both parents Rachel addresses the problematics of femininity.

As a narrator, Rachel is acutely aware of how her voice sounds, of how she looks to others. Her mother raised her according to middle-class codes of decorum, cautioning her to avoid shame and embarrassment. An apt pupil, Rachel tries to become silent and invisible so as to avoid the judgement of others. Moreover, she has become her own judge. As Nancy Bailey notes "Rachel engages in discourse with herself but usually as if she were addressing an external and unsympathetic listener" (Rebirth 63). She is one of the typically self-conscious observer/narrator heroines of female Gothic that Susan Wolstenholme characterises as "observers observing themselves interacting with others, as well as observing eyes through whose vision the story forms itself " (60). Wolstenholme argues that in Gothic narratives " 'vision' [is] a metaphor for narrative" (60). As we shall see, visual imagery parallels voice imagery in *Jest* to inscribe Rachel's movement from silence and invisibility to voice and presence.

Eye imagery pervades *Jest*. Situated between her young pupils and the other adults in Manawaka, Rachel is both an observer and a vulnerable object of observation. Rachel's use of eye imagery reveals her self-consciousness and vulnerability, her sense of being open to hostile scrutiny. When Willard Siddley approaches her she is discomforted by his gaze as he "leans down and looks at [her] earnestly from behind his glasses" (p 13). His gaze establishes his authority, but it is an inhuman, repellent gaze "like the blue dead eyes of the frozen whitefish" (p 13). When she is unable to sleep, Rachel fantasises about the unseeing eyes of the corpses her mortician father prepared for burial: "their open eyes are glass eyes, cat's eye marbles, round glass beads, blue and milky, unwinking " (p 25). When she is uneasy and plans to leave Calla's Tabernacle, she thinks of walking "through a gauntlet of eyes" (42). Remembering an embarrassing moment, she thinks "the eyes all around have swollen to giants' eyes" (p 54). Passing a group of teenagers, she thinks "I don't like ... having to endure the confident dismissal of their eyes" (p 61). To avoid the coercive force of observation she dresses conservatively and unfashionably, wearing a three year old navy wool dress and hair that looks "exactly as it's always done, nondescript waves, mole brown" (p 19). (She will later find Willard's eyes less threatening, and she will revel in thoughts of becoming visible.) Shrinking to invisibility, Rachel exists tenuously within a series of imprisoning structures.

Although Rachel ostensibly manages her classroom, she is subservient to the principal, Willard Siddley, and silences her desire for compassion in order to act as his agent of discipline. Self-consciously, she observes herself: "I can hear my own voice, eagerly abject. Probably I would get down on my knees if this weren't frowned upon. I hate all this. I hate speaking in this way. But I go on doing it" (p 51).

In the school Rachel finds a friend, another teacher, Calla Mackie, who speaks in a different voice, "slangy and strident" (p 37). She advises Rachel "If you once said . . . 'Now listen here, Willard, quit making a mountain out of a molehill'" (p 52). But Rachel worries that such assertion is beyond her capability. As a friend, a teacher who speaks forthrightly, Calla functions as a double of Rachel, suggesting alternative possibilities. It is chiefly as a spiritual guide that Calla performs her doubling function. Her openness to spirituality is the impetus for Rachel to speak in a new voice.

Her family home is the most imprisoning place, but we shall see that Rachel finds secrets there that help her escape. She lives in her father's house, the ironically named Cameron Funeral (funereal?) Home. An emotionally empty man, the mortician Niall (nihil?) Cameron is spiritually dead in his lifetime and physically dead by the time Rachel tells her tale, yet he holds her in thrall just as surely as any living Gothic villain exerts his power over the heroine. Niall's retreat from life into his basement abode of death haunts the house. His presence in Rachel's imagination sets up the typical Gothic Oedipal situation we have previously alluded to in which an older male who ought to be

protector and father becomes a sexual threat and denies the heroine access to a younger male. Niall Cameron's legacy of withdrawal, emotional absence, death-in-life keeps Rachel from expressing her desires for emotional and sexual connection.

But a young man (a former school-mate of Rachel's), Nick Kazlik, helps revitalise Rachel. In her connection to Nick, Rachel is verbally inept, verging on speechlessness. Their conversations reiterate a pattern of missed clues, avoided topics, misunderstandings. She spends a great deal of time replaying their words afterwards to discover what really happened. In their first encounter when he asks her "What is there to do here in the summer?" she misses the point and mumbles "I don't - well, not a great deal, I guess" (p70). Her response initiates a pattern of negativity, hesitancy, confusion and closure of communication that structures their exchanges. In contrast, her fantasy life takes on new power and energy. These fantasies veer between embarrassment at her sexual inexperience and dreams of a golden future with Nick. She makes small talk to keep the conversation going, but she does not mention the topic that keeps her awake at night, her fear that she may be pregnant. As readers have noted, the relationship is doomed from the start. Several of their trysts occur within sight of the cemetery, clearly presaging the sterile nature of their relationship. Tellingly, in one fantasy, she imagines he proposes marriage in terms of death: "Listen, darling, do you think life as a Grade Eleven teacher's wife would be a fate worse than…" (p 122).

In important ways, Nick is a double of Rachel. Both are self-absorbed. Like Rachel, Nick is struggling to come to terms with his parents. He is still trying to deal with the death of his twin brother Stefan. At one point he cries, "I'm not going to be taken over by a dead man" (p 149). Similarly, Rachel must resist possession by a dead man, her dead father. Their last conversation is especially cryptic, a communication breakdown that terminates the relationship. Nick shows her a worn photo of a boy of about six who looks like him. Often in Gothic fiction there is a picture of a family member that holds important clues for the heroine, and typically she misreads it, leading to complications and confusions that are later resolved. Nick's photo may be an old one of himself or possibly of Stefan, but Rachel mistakenly assumes that it is his child and that he is showing her the photo to let her know he is married and a father. The conversation that ensues is minimal. Rachel asks "Yours?" He replies "Yes.... Mine." She is pained and tells him "I have to go home now" (p 155), thus failing to share her confusion or to respond in any meaningful way. Her failure to explore the meaning of the photo may indicate to Nick a lack of sympathy, and may be the reason he ceases to call her. When she later learns that Nick is not married, Rachel is at first angry, then realises that "he had his own demons and webs.... As for what was happening with him and to him this summer, I couldn't say what it really was, nor whether it had anything to do with me or not" (p 197). In her new assessment, Rachel stops projecting her fantasies on to Nick.

Although short-lived, the affair creates a space for Rachel to rebel against her mother's rules, and to experience her sexuality. Nick betrays her: he implicitly lies to her and does not tell her when he leaves Manawaka. Yet, she is propelled into change through this encounter. As Laurence comments, Rachel is reaching out for connection. Further, she must face her fear of sexuality and the threat of a possible pregnancy. Matthew Martin notes that Rachel's voice does begin to change, as she addresses Nick in the imperative "take your clothes off" (61). Moreover, Martin argues "through her sexual encounter with Nick, Rachel herself begins to restructure her desire away from the phallus" (61). Ultimately, the affair indirectly triggers her confrontation with her introjected construct of her father, and rescripts her relationship with her mother.

Margaret Atwood sums up her situation: "Rachel's false pregnancy is an ambiguous indication of the lesson she comes to learn: how to be a mother, to herself first of all, since true mothering has been denied her" (214). Matthew Martin asserts "Rachel inverts the Oedipal this change" (62). As Rachel gains confidence in herself she becomes more powerful in relation to her mother and willingly accepts her caretaking role for both herself and her mother. She comes to see her mother's vulnerability and so learns to be more honest and more respectful toward her.

Twe
ntieth-century novels may be starting to address the mother-daughter reconnection because of changing demographics and power structures. First, mothers are more likely to survive to reach their daughters' adulthood and to require caretaking as they age. In addition, I would argue that Rachel's assumption of the mothering role reflects a validation of motherhood as a powerful and affirming status. Yet Rachel's stance indicates a paradox central to contemporary women's lives. Speaking as daughters, women feel unmothered, lacking warmth and tenderness. They are unsympathetic, often hostile to their mothers. However, as mothers themselves, they appreciate the difficulties and problems of the maternal role (as Helen in *The Peace of Utrecht*). We have many stories of women speaking as daughters, few tales told by mothers. Morag Gunn's story in *The Diviners* is told from the mother's perspective, still the relationship created is not in the least one of superiority. Consequently, Rachel's new sympathetic and caretaking relationship to her mother is an unusual one in contemporary literature, however much the reversal of mother-daughter roles may be increasing in contemporary families. Few women writers have as yet followed Laurence's lead in this renewed respect and sympathy for the mother as the daughter becomes her parent.

The novel concludes with mother and daughter on the bus heading West. The last words are Rachel's offering the blessings "*God's mercy on reluctant jesters. God's grace on fools. God's pity on God*" (209). Helen Buss suggests that Rachel has become a mother god offering to bless the father god. Whether we accept this interpretation or not, her voice here is clearly more self-assured than that of the stereotyped schoolteacher of chapter one who cringed before her students. Rachel has found a voice that does not hesitate to address God.

Be it Rachel, Morag or Helen, they all have to come to terms with the choices the make and, although none of them feels 'at ease' when coping with a new situation. They are both different and alike: different because their search for the self and their expectations from life are perceived and lived exclusively; they seem alike because all three are survivors, regardless of the hardships of life and perhaps the most salient element is that they are phoenix-like in their search for the self and none of them abandons although there are moments when they run away from people or places, and there are times when they feel alienated from a particular place or person. It is in themselves that they find the power and they learn "how to say both *No*, and *Yes*"[7].

BIBLIOGRAPHY

Atwood, Margaret. "*Afterword*" *Margaret Laurence. A Jest of God.* Toronto*:* McClelland & Stewart. 1991. 211-15.

Bailey, Nancy, "Margaret Laurence, Carl Jung and the Manawaka Women," Studies in Canadian Literature 1.2 (summer 1977): 306-21.

"Margaret Laurence and the Psychology of Rebirth in A Jest of God," Journal of Popular Culture 15.3 (Winter 1981): 62-9.

Buss, Helen M. "Mother and Daughter Relationships in the Manawaka Works of Margaret Laurence". Victoria: U of Victoria P, 1983.

Ellis, Kate Ferguson. "The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology". Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1989.

Kahane, Claire. "The Gothic Mirror." In The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation, ed. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, and Madelon Springnether, 334-51. Ithaca: Cornell UP, 1985.

Laurence, Margaret. "A Jest of God". Toronto: McClelland & Stewart. 1966. rpt. 1991, New Canadian Library edition 1988

7 Atwood, Margaret. "Afterword." Margaret Laurence. A Jest of God.(p 215).

Laurence, Margaret. “The Diviners”. Toronto: McClelland & Stewart. 1966. rpt. 1991, New Canadian Library edition 1988
MacAndrew, Elizabeth. The Gothic Tradition in Fiction. New York: Columbia UP, 1979.
Martin, Matthew. "Dramas of Desire in Margaret Laurence's A Jest of God, The FireDwellers, and the Diviners." Studies in Canadian Literature: Études en littérature canadienne 19.1 (Winter 1994): 58-71.
Munro Alice, “The Peace of Utrecht” - *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* Paperback – March 10, 1988, Oxford University Press; New Edition
Wolstenholme, Susan. Gothic (Re)visions: “Writing Women as Readers”. Albany State U of New York P, 1993

RE
ALITY AND FICTION IN THE HISTORY OF MY LIFE BY GIACOMO CASANOVA

Cristina Durău
PhD Student, University of Craiova

Abstract: One of the figures of the 18th century in Italy, Giacomo Casanova entered history above all as an adventurous spirit, particularly passionate about women. However, thanks to his writings, he turns out to be a true historian and painter of his time. Beyond his libertinism which contrasts sharply with the restrictions and prejudices of his time, his life philosophy mostly reminds of modern man. Free spirit, scholar, passionate about travels, Giacomo Casanova is himself a "man of the Enlightenment". His narration presents the same dynamism with which the author had led his life. The rapid passages from one story to another, the concern for the society of its time, the tales of his travels abroad make the "History of My Life" a flashback to the European chronotope of the 18th century. The present study proposes a geocritical approach of Casanova's work.

Keywords: Christianity, libertinism, French-speaking Italian writer, French - language of European culture

1. Introducere

Părintele geocriticii, Bertrand Westphal, subliniază strânsa conexiune dintre spațiu și timp: „A vorbi despre lume la singular sau la plural, înseamnă a vorbi despre spațiu, despre un spațiu care întreține cu timpul legături indisolubile" (Westphal 2011: 11), preluând noțiunea de *spațiu-timp* din fizică și aplicând-o literaturii în 2007, la fel cum teoreticianul rus Mihail Bahtin introducea în 1937 în teoria literară conceptul de *cronotop* care înglobează elementele spațiale și temporale existente într-un discurs literar. Pornind de la abordarea geocritică, dublată de *close reading*, vom analiza în ce măsură autobiografia romanțată *Povestea vieții mele* de Giacomo Casanova este infiltrată cu elemente fictive sau prezintă denaturări mai mult sau mai puțin importante ale realităților prezentate.

Una dintre figurile Italiei secolului al XVIII-lea, Giacomo Casanova (1725-1798), auto-intitulat Cavaler de Seingalt, a rămas în istorie în special ca un spirit aventurier, pasionat de femei. Multă lume asociază numele lui cu ideea de cavaler – pe cât de galant, pe atât de afemeiat – și mulți au văzut filmele care i-au fost dedicate, însă prea puțini sunt aceia care i-au citit memoriile și care cunosc complexitatea acestei figuri, a cărei reputație a străbătut secolele. Clișeul legat de numele lui Casanova ne amintește libertinajul acestuia, însă nu pomenește nimic despre eruditul scriitor și istoric, pe care îl descoperim abia citindu-i opera memorialistică, atât cât avem acces la aceasta, întrucât nu a fost niciodată publicată integral. În plus, mai multe ediții prescurtate au păstrat exclusiv latura erotică a aventurilor protagonistului, ignorând cu desăvârșire omul de cultură, cu ambiții de filolog și filosof, a cărui contribuție la istoria secolului al XVIII-a, deși involuntară, este incontestabilă, cel puțin din perspectiva întâlnirilor sale cu personalități contemporane lui, precum Jean-Jacques Rousseau sau Voltaire, cu care a polemizat – probabil și pentru a atrage bunăvoința Inchiziției.

Narațiunea lui Casanova prezintă același dinamism cu care autorul și-a trăit viața. Trecerile rapide de la o poveste la alta, trimiterile la oameni și fapte care nu au neapărat legătură cu subiectul povestit, preocuparea de a dezvălui moravurile societății epocii sale, ai cărei actori sunt menționați cu numele, rangurile și funcțiile lor, poveștile despre călătoriile în străinătate, întâlnirile cu personalități importante, misticismul religios sau ritualurile oculte, precum cel la care îl supune vindecătoarea magiciană în copilărie sau cel al admiterii în loja francmasoneriei pe care îl trăiește, adult fiind în Franța, fac din *Povestea vieții mele* un periplu rapid prin Europa secolului al XVIII-

lea. În *Introducerea* volumului *Memorii* apărut în 1970 la Editura Univers, Silvian Iosifescu nota: „Nu există alte pagini memorialistice în care secolul al XVIII-lea să retrăiască din unghiuri atât de felurite și cu atâta diversitate de culori" (Casanova 1970: 10).

Apărută cu titlu postum, cartea a fost rapid cenzurată, căci autorul său nu ezitase să ironizeze o serie de figuri ilustre și să dezvăluie fapte deranjante referitoare la persoane importante ale timpului său. Însă ceea ce este cel mai interesant în cartea sa, dincolo de libertinajul care contrastează puternic cu restricțiile și prejudecățile epocii sale, este filosofia de viață a lui Casanova, care ne amintește mai degrabă de omul modern, multe dintre principiile sale fiind de actualitate și în zilele noastre.

Casanova are dorința de a face parte din înalta societate, ceea ce îl determină să se dedice studierii limbii franceze. Încă din tinerețe, el descoperă, datorită unei tinere curtezane, că limba care permitea schimburile internaționale între persoanele ilustre provenind din diferite state europene era limba franceză. De asemenea, părintele Georgi, unul dintre protectorii săi, îi cere să aibă cunoștințe de limba franceză pentru a-l putea ajuta să obțină un post la Roma, în slujba cardinalului Acquaviva. În acest moment Casanova ia decizia de a învăța această limbă, pe care nu va reuși niciodată să o stăpânească perfect, dar din care va face o provocare personală și pe care în final o va alege pentru a se exprima în calitate de scriitor.

2. Realitate și ficțiune în *Povestea vieții mele* de Giacomo Casanova

Numele lui Casanova este un mit asociat în general cu seducția galantă și cu erotismul libertin, însă el este mai puțin cunoscut pentru autobiografia sa romanțată ce însumează peste 3000 de pagini, din care o parte au fost traduse și în limba română, în volume precum *Memorii* (Editura Univers, 1970) sau *Povestea vieții mele* (Editura Nemira, 2015). Această operă literară de o dimensiune impresionantă face din Giacomo Casanova un mare autor al timpului său. El a lucrat neîncetat la construirea discursului său pe parcursul ultimei decade de viață, în anii săi de bătrânețe și nostalgie.

Povestea vieții mele debutează cu o scurtă prezentare a genealogiei familiei autorului. Prima lui amintire, de la vârsta de opt ani, este legată de o problemă medicală – îi curgea tot timpul sânge din nas – pentru rezolvarea căreia bunica sa apelează în mare taină la ajutorul unei vrăjitoare din Murano. Este o amintire ciudată, lui însuși fiindu-i greu să stabilească dacă întâlnirea cu frumoasa zână invocată prin magia practicată de vrăjitoare a fost aievea sau un vis:

„(…) zării, sau crezui că zăresc coborând pe coș o femeie minunat de frumoasă, într-o elegantă crinolină, învești mântată într-o stofă superbă și purtând pe cap o cunună de nestemate care mi se păreau strălucitoare ca o flacără. Pășind alene, maiestuos și domol, veni să mi se așeze pe pat; scoase apoi dintr-un buzunărel câteva cutiuțe și mi le deșertă pe creștet, murmurând câteva vorbe. După ce-mi ținu o lungă cuvântare din care nu pricepui nimic, mă sărută și plecă pe unde venise; pe urmă adormii la loc." (Casanova 2015: 25).

Băiețelul Casanova este considerat de toți un copil fragil, care riscă să moară de la un an la altul și căruia nu i se acordă prea multă atenție. De aceea, când dintr-o dată devine protagonistul unei ședințe de magie, Casanova este mai puțin marcat de ceremonie și mai mult de eficiența acesteia, pe care o percepe cu propriul corp: „Ar fi, desigur, caraghios să punem pe seama acestor năzbâtii vindecarea de boala care mă chinuia; cred însă totodată că ar fi greșit să le tăgăduiesc cu desăvârșire orice înrâurire." (*ibidem*). La doar opt ani, i se cere să păstreze primul secret: nu trebuia să dezvăluie sub nicio formă ceea ce se petrecuse între el și vrăjitoare. Însă Casanova îi dezvăluie cititorului ceea ce ar fi trebuit să fie secret, astfel încât acesta să-i devină complice și confident încă de la început. Dezvăluindu-și intimitatea și trădându-și propriile secrete, Casanova își seduce cititorul și îl atrage de partea lui, creând o relație de încredere, pe care o mărturisește în *Prefața* scrisă în stil epistolar și adresată în mod direct celui care îi citește rândurile ca unui prieten intim de la care autorul cere înțelegere și indulgență.

Mai târziu, Casanova își vede tatăl în floarea vârstei asasinat de medici și, în ciuda ironiei amare cu care vorbește despre primitivismul medicinei timpului său, el este fascinat de acest domeniu

între aga viață. La un moment dat chiar se gândește să devină el însuși medic. Citește lucrări importante și dispune de abilități înnăscute care îl fac capabil să le vină în ajutor prietenilor săi în repetate rânduri. Casanova nu pierde ocazia de a relata ironic eșecurile cauzate atât de învățăturile și tehnicile primitive, cât mai ales de ignoranța și incompetența medicilor care au încercat să-i trateze familia. Sarcasmul cu care povestește despre aceștia nu nu reușește să-i ascundă durerea și dezgustul: „După ce-i dădu pacientului leacuri opilative, doftorul Zambelli crezu că-și îndreaptă greșeala cu castoreum, care-l făcu să moară în convulsiuni" (*ibidem*: 27). La rândul său, „vestitul medic Macoppe", pune diagnosticul relativ la hemoragiile nazale ale copilului Giacomo explicând: „[…] sângele nostru e un fluid elastic, a cărui grosime poate scădea și spori, niciodată însă și cantitatea […] pricina acestei grosimi neputând fi decât arul pe care-l respiram" (*ibidem*: 28-29). Totuși, gândindu-ne la descrierea aerului venețian („o zăpușeală dezgustătoare") făcută de Thomas Mann în *Moartea la Veneția,* putem conchide că medicul Macoppe s-ar fi putut referi și el la umezeala care încărca aerul, făcându-l purtător de boli: „aerul era atât de dens, încât mirosurile ce se revărsau din locuințe, prăvălii, birturi, aburi de ulei, nori de parfum și multe altele pluteau ca o negură fără să se împrăștie. […] Pentru a doua oară, iar de data aceasta definitiv, se vădea că acest oraș era […], pe o asemenea vreme, extrem de vătămător" (Mann 1993 : 127).

Casanova își amintește și de Bettina, prima lui iubire, care ajunge „posedată de demoni" în momentul când acesta devine reticent față de ea, descoperind vizitele nocturne pe care i le făcea Cordiani, în vârstă de cincisprezece ani, un alt elev al doctorului Gozzi la care locuiau în gazdă. A doua zi dimineața, tânăra face niște crize iar întreaga familie o crede pe moarte. Doar Casanova, deși nu cunoscuse până atunci șiretlicurile femeilor, intuiește „că boala fetei nu poate avea altă pricină decât îndeletnicirile din noaptea din ajun sau frica ce i-o făcuse ciocnirea […] cu Cordiani" (Casanova 1970 : 38). Autorul nu uită să noteze gândurile pline de candoare ale tânărului îndrăgostit, a cărui amărăciune venea mai ales din convingerea că Bettina îl alesese pe cel care avea cincisprezece ani și nu pe el care, având treisprezece, era „doar un copil".

Misticismul secolului al XVIII-lea era un amestec de creștinism și ateism, din care nu lipsea credința în magie și vrăjitorie. Dacă bunica lui Casanova apelează la o vrăjitoare pentru vindecarea copilului, mama Bettinei crede că boala fiicei ei este provocată de deochiul unei vrăjitoare ce nu putea fi alta decât slujnica cea bătrână care, văzând două cozi de mătură așezate special în formă de cruce pentru a bloca o ușă, în loc să le desfacă pentru a trece, „a dat îndărăt și s-a dus de a intrat pe cealaltă ușă" (*ibidem*: 39). Toți ai casei au interpretat că vrăjitoarea s-a speriat de „crucea sfântului Andrei", confruntând-o și acuzând-o că i-ar fi făcut farmece fetei, fapt ce provoacă o dispută „pe cât de hazlie, pe atât de rușinoasă" (*ibidem*: 40), căci a fost auzită de toți vecinii. După această întâmplare, „boala" Bettinei continuă să se manifeste, în ciuda promisiunii de discreție pe care i-o face Casanova, astfel încât toată familia ajunge să creadă că biata fată e posedată de diavol și îl cheamă pe „cel mai vestit exorcizator din Padova, […] un capucin foarte urât, căruia îi ziceau Prospero de Bovolenta" (*ibidem*: 39). În timp ce familia punea manifestările nebunești ale tinerei pe seama diavolui, Casanova o considera o „uimitoare fată, plină de talent" (*ibidem*: 40). Intervenția capucinului rămânând fără rezultat, Bettina îi cere tatălui ei să o exorcizeze, ceea ce se și întâmplă, amuzându-i teribil pe fratele ei, doctorul Gozzi, și pe Casanova. „Tratamentul" este continuat de călugărul Mancia, însă leacul vine de la destăinuirile pe care ea și Giacomo și le fac reciproc, din care rezultă că totul a fost o neînțelegere, iar Cordiani o canalie. După toate aceste tensiuni la care a fost supusă, Bettina se îmbolnăvește cu adevărat, contractând un vărsat de vânt violent, ce o desfigurează și o aduce la un pas de moarte. Țintuită la pat timp de mai multe săptămâni, singurul care a rămas nemișcat lângă ea, în ciuda mirosului pe care îl degaja, a fost Casanova, în inima căruia suferința fetei a sădit o puternică afecțiune. Iubirea lor rămâne însă neconsumată, Bettina căsătorindu-se doi ani mai târziu „cu un cizmar care îi ruinează viața" (*ibidem* : 49). În ciuda acestei „minunate lecții", autorul recunoaște că n-a încetat niciodată să fie păcălit de femei.

Dincolo de clișeul referitor la atracția sa irezistibilă pentru femei, Casanova este o figură marcantă a secolului său, un aventurier care călătorește toată viața prin Europa și întâlnește oameni iluștri ai

epo
cii
sale. Este adesea primit de cardinali, filosofi și ajunge chiar la curțile regale din Franța și Prusia, iar capacitatea sa de adaptare la orice situație îl determină să-și schimbe rolurile precum un cameleon. Cochetează cu mai multe cariere, printre care: preot, violonist, actor, funcționar, soldat, spion, antreprenor, scriitor, bibliotecar sau om de știință, care nu-i oferă decât permanente oscilații între prosperitate și datorii, pe care le evită în general părăsind orașul.

Casanova trăiește două vieți paralele: aceea a libertinului și aceea a eruditului, existența fiindu-i determinată de personalitatea sa extrem de complexă, marcată de numeroase contradicții. Casanova este un excelent narator și istoric, dar este de asemenea un excelent mincinos și farsor, ceea ce se reflectă în anumite pasaje din cartea sa, în care falsifică realitatea pentru a face plăcere cititorului sau chiar spre a înfrumuseța pentru el însuși o realitate prezentată. Majoritatea informațiilor despre Casanova provin din autobiografia sa romanțată, în care este adesea dificil a distinge realitatea de ficțiune și în care se simte un fel de alternanță între vocea istoricului și cea a scriitorului.

Figură mondenă controversată, Giacomo Casanova este descendentul unei familii de comedianți, profesie pe de o parte admirată, pe de altă parte disprețuită în societatea secolului al XVIII-lea. Originile sale au drept consecință copilăria departe de căldura părintească, sub protecția bunicii sale din partea mamei, care îi orientează primii pași în viață și care se ocupă de el până la vârsta de 13 ani, când părăsește Veneția pentru a studia la Padova. Această doamnă încarnează concomitent venețiana pură, a cărei religie catolică nu o împiedică să fie superstițioasă, însă este mai ales o persoană ce are legături foarte bune cu oameni importanți care se arată deosebit de bine intenționați cu micul ei protejat. Figura bunicii va rămâne o prezență feminină dominantă și protectoare care exercită o influență foarte puternică asupra lui Casanova.

Viața lui Casanova este una fericită, datorită numeroaselor sale peripeții prin care acesta poate reprezenta oarecum mitul modern al omului fericit. El experimentează însă o fericire schimbătoare, plină de diferite emoții intense, căci el reprezintă de asemenea una dintre marile figuri ale intensității, inclusiv în ceea ce privește latura negativă a acesteia, manifestată prin lungile perioade de plictis și momentele de disperare care ne duc cu gândul la eventualele puncte de convergență existente între Casanova, Don Juan și Marchizul de Sade.

În *Povestea vieții mele* îl descoperim pe Casanova călătorind prin Europa de-a lungul anilor, afișând imaginea unui mare călător, însă în realitate cea mai mare parte a acestor călătorii au loc în lumea comedianților. Peste tot în Europa, Casanova merge dintr-un teatru în altul și este de fiecare dată găzduit de comedianți italieni care, la vremea respectivă, circulau peste tot prin Europa. În memorii, el încearcă oarecum să estompeze relația sa permanentă cu actorii prieteni ai familiei sale, însă sunt și numeroase pasaje în care evocă plin de căldură și cu o mare precizie această lume din care face parte și care îi deschide poate pentru prima dată drumul către literatură, când i se solicită să scrie adaptările în limba italiană ale unor piese de teatru clasice, precum *Zoroastru* a dramaturgului și libretistului francez Louis de Cahusac, care obține un mare succes.

Comedianții au acces la straturile superioare ale societății – burghezia și aristocrația – cu care se amestecă fără a face cu adevărat parte din ele. Datorită originilor sale, Casanova este primit în casele unor familii influente și, datorită studiilor sale ecleziastice dublate de intervențiile buncii sale, acesta se bucură de protecția și sprijinul unor membri importanți ai clerului. În plus, este apreciat pentru farmecul personal, pentru carismă, inteligență și imaginația debordantă, care îi permit să inventeze cele mai incredibile povești și să le spună cu un talent irezistibil. Dar în loc să prelungească arta părinților săi pe scenă, Casanova o va exporta pur și simplu în afara scenei și va deveni un fel de „faux-monnayeur” în economia socială a timpului său. Este un maestru al disimulării și, de fiecare dată când este obligat să părăsească un oraș, el se prezintă în altul luându-și o nouă identitate, pe care o inventează pentru a-și crea noi relații profitabile. La Casanova, jocul de rol face parte din cotidian.

Un alt aspect interesant al evoluției sale este lipsa de interes cu privire la orice planificare a propriului destin: el se lasă tot timpul în voia sorții, dar știe foarte bine să observe o ocazie și, datorită instinctului său, să profite de pe urma ei. Astfel, se lasă antrenat în tot felul de situații

imprevizibile, din care uneori iese basma curată, alteori intră în încurcături mai mult sau mai puțin serioase, însă fiecare dând o mare intensitate existenței protagonistului. Lui Casanova pare că îi place să se lase surprins de viață, în ciuda confortului pe care i l-ar fi putut oferi o atitudine mai prudentă. În plus, dincolo de hedonismul libertin, există și un Casanova profund filosof, un Casanova deconstruit, capabil să-și conceapă viața în acord cu evenimentele. Filosofia lui se situează undeva între cea a stoicilor și cea a lui *kairos*, adică a momentului oportun, dar și a lui Machiavelli când vine vorba de raportul dintre ocazie și moment. Călătoriile sale prin Europa și contactele cu personalitățile timpului său îi permit să fie martor al evenimentelor, să facă parte din ele și să le trăiască din plin.

Preocupat în special de aspectele social-istorice și de propriile-i trăiri, decorurile lui Casanova sunt fie estompate, fie inexistente. Cititorul care se așteaptă să găsească în paginile memoriilor scrise de venețian descrieri ale orașului atât de exacte și de detaliate cum numai un localnic le-ar putea realiza, va fi cu siguranță dezamăgit. În afară de câteva mențiuni legate de obiectivele cele mai cunoscute și despre care mai toată lumea a auzit (Piața San Marco, Palatul Dogilor, Canal Grande), referirile la aspectul urbei dintre ape sunt aproape inexistente. Cel mai adesea este amintită gondola, aceasta fiind mijlocul de transport cel mai comun. Într-atât de familiarizat este Casanova cu orașul său, încât niciodată nu resimte nevoia de a-l contempla.

Totuși, atunci când merge la Opera din Paris să vadă spectacolul intitulat *Serbări venețiene*, Casanova povestește despre „un decor frumos, înfățișând Piața San-Marco văzută de pe insulița San Giorgio", însă remarcă o eroare de amplasare a clădirilor principale ale acesteia, respectiv Palatul dogelui și marea clopotniță, al căror loc fusese inversat, ceea ce îi stârnește râsul, căci era o greșală „caraghioasă și rușinoasă pentru veacul în care trăim" (Casanova 2015: 170). Mai mult decât atât, piesa i se pare cu totul neverosimilă:

„Acțiunea se petrecea într-o zi de carnaval, când venețienii se plimbă, mascați, în piața San Marco. Erau înfățișați pe scenă cavaleri, mijlocitoare și fete care legau și dezlegau tot felul de intrigi; costumele erau ciudate și false; întregul însă era nostim. Ce mă făcu să râd cel mai tare, și era foarte de râs pentru un venețian, fu când îl văzui ieșind din culise pe doge însoțit de doisprezece consilieri, îmbrăcați toți în niște toge ciudate și începând să danseze marea Passacaglie" (*ibidem*: 170-171).

Casanova are o relație de tip *love-hate* cu orașul său natal, Veneția, care reprezintă totodată *omphalos*-ul existenței sale, deși aici este întemnițat fără proces din motive care lui i se par neclare și injuste și tot de aici este exilat de două ori. La Veneția, Consiliul celor Zece are puterea de a pune să fie arestați și închiși la Piombi (Plumb) diferiți cetățeni, fără proces și fără a da socoteală pentru decizia luată:

„Era fără îndoială centrala de contra-spionaj și de înaltă poliție într-un Stat care se considera, și era de fapt, izolat, încercuit, amenințat. Aceasta se folosea de *confidenti* (turnători) și, pentru a relua cuvintele unui diplomat venețian, prefera *acțiunea demonstrației, nu foc și flăcări, ci să facă să moară în secret pe cei care o meritau*" (*n.tr.*, Zorzi 2015 : 145).

Casanova este dus în închisoarea Piombi, situată sub acoperișul Palatului Dogilor, închisoarea cea mai sigură, de unde nimeni nu a evadat vreodată. El este primul prizonier care reușește să părăsească fortăreața străpungând cu un drug de fier pardoseala celulei și mascând spărtura cu patul în care dormea. Angoasa lui Casanova este dată de faptul că nu știe sigur nici de ce se află acolo, nici pentru cât timp. El încearcă să găsească câteva piste, căci este adevărat că la vremea aceea exercita meseria de magician sau șarlatan în Veneția, la fel de adevărat fiind și că avea în bibliotecă opere interzise, însă toate acestea sunt doar pretexte, pentru că, evident, astfel de lucruri se petrec în mod curent în oraș. La Veneția și în toată Europa Luminilor, toată lumea se preocupă de științele oculte, fapt explicabil în mare parte prin pierderea influenței bisericii ca instituție. Se caută alte forme de spiritualitate și, în același timp, Veneția este cel mai important loc din Europa dedicat plăcerilor, deci libertinajul lui Casanova este un fenomen social și nu o manifestare individuală. În schimb, se poate estima ca legătura lui cu familia Bragadin, una dintre familiile patriciene cele mai importante din Veneția, să fie adevărata cauză a întemnițării lui, căci

Casanova însuși mărturisește că relația lui cu această familie aristocrată era pusă de ceilalți pe seama unor farmece. Probabil inchizitorii ajung și ei la aceeași concluzie și decid să-l închidă pe Casanova pentru a-i da o lecție.

Numele închisorii Piombi vine da la faptul că acoperișul acesteia este din plumb, deci vara înăutru este cuptor, iar iarna este extrem de frig, ceea ce face ca și corpul deținuților să fie pus la încercare, nu numai spiritul lor. Toate acestea l-au marcat profund pe Casanova, căci a detestat în special singurătatea. În plus, el fiind înalt și celula de dimensiuni mici, exista și această constrângere fizică, deși Piombi din secolul al XVIII-lea nu este o temniță chiar insuportabilă pentru Casanova, având în vedere că este lăsat să scrie și i se permite accesul la cărți și alte facilități:

„Închisoarea rău famată Piombi […] era sub forma unor mansarde sub acoperișul palatului ducal, deja destinate arhivelor, bine luminate și ventilate, în care deținuților puteau să li se aducă saltele și lenjerii de acasă, iar de la hanurile vecine vin și hrană. După cum remarcă Honoré de Balzac, pentru mansarde de acest gen […] la Paris alții plăteau foarte mult" (*n.tr.,* Zorzi 2015 : 145).

Casanova descrie aspecte ale experienței sale în închisoare care sunt inacceptabile pentru acele vremuri. În special dă detalii foarte precise despre modul în care urinează, sau cum rămâne constipat pentru o perioadă, evidențiind faptul că i-a fost închis corpul, nu și spiritul. Va fugi de la Piombi printr-un plan abil, pus în aplicare cu multă răbdare. Unii istorici contestă relatările lui Casanova referitoare la cea mai temută închisoare din Veneția:

„Puțurile […] erau fără nicio îndoială umede și obscure, dar se poate constata că nu se găsesc deloc sub nivelul mării, cum scria Casanova și cum repetă fără a se mai informa unii jurnaliști și ghizi, ele se aflau exact la același nivel cu al celor care au fost timp de mulți ani […] birourile Bursei și ale Bienalei din Veneția" (Zorzi 2015 : 145-146).

Este posibil ca scrierile lui Casanova să relateze fapte parțial adevărate, uneori încercând să mascheze anumite aspecte, alteori căutând să facă povestea mai interesantă. Nu este exclus ca din când în când istoria să fie alterată de pasaje menite să confere dinamism narațiunii sale.

3. Omul luminilor, între creștinism și libertinaj

Spirit liber, erudit, pasionat de călătorii, Giacomo Casanova duce o existență libertină din toate punctele de vedere, fiind el însuși un „om al luminilor". Viața lui Casanova este plină de oscilații atât în planul personal, cât și în cel social, însă poate tocmai acest lucru îl determină să devină un excelent observator al lumii în care trăiește, începând cu natura umană și terminând cu politica timpului său. El nu ezită să dezaprobe mentalitățile concetățenilor săi, închistate în tot felul de prejudecăți de ordin social sau religios, ipocrizia, corupția, avariția, sancționându-le cu ironie fină sau prin accente de critică acidă.

Anii de tinerețe ai lui Casanova sunt anii în care el experimentează cariera bisericească sau, mai bine zis, se gândește să urmeze o carieră ecleziastică, în special în suita episcopului Bernadis. Ideea carierei bisericești îi surâde la început: îi place să poarte roba, să țină predici și discursuri publice. Există niște avantaje ale acestei vieți și în același timp există aspecte care fac ca această viață să nu-l satisfacă, respectiv cele referitoare la nevoile propriului corp și chiar ale vieții așa cum și-o imagina el. Mânat de astfel de gânduri, Casanova începe să-și imagineze o carieră militară și pleacă la Constantinopol, un loc care astăzi poate părea foarte exotic, dar care la vremea aceea era comun pentru venețieni, existând legături foarte puternice între cele două orașe. În plus, Casanova trăiește un moment de mare îndoială, căci întregul viitor i se deschide în față. La Constantinopol, el începe să-și încerce capacitățile, evoluând într-un mediu social diferit de al său, reușind să se facă recunoscut mai mult sau mai puțin ca un membru al acestei societăți.

Pentru Casanova, aspectul material al vieții aproape că nu a contat. Având mai întotdeauna posibilitatea de a se refugia sub aripa protectoare a câte unui prieten înstărit, a reușit astfel timp de decenii să supraviețuiască ducând o viață fără lipsuri. A avut și perioade mai grele, însă, ținând cont de stilul său de viață și de lipsa de interes față de bani și bunurile materiale, ar fi fost de așteptat ca întreaga-i existență să fi fost afectată de firea sa risipitoare. Acest dezinteres poate fi una dintre

cauz
ele
preocupării scăzute pe care autorul o manifestă față de obiecte sau spații. De fapt, singurele locuri care îi atrag atenția în mod deosebit sunt cele care îi provoacă disconfort sau chiar suferință, precum casa primei sale gazde din Padova, unde a avut de înfruntat o mizerie cruntă și o foame la limita supraviețuirii, sau închisoarea Piombi în care și-a petrecut un an din viață și de unde a reușit să evadeze printr-un plan pe cât de iscusit pe atât de riscant.

Tinerețea lui Casanova este marcată de un personaj inedit, poetul Baffo, prieten de familie, un poet libertin, scandalos pentru epoca respectivă, însă a cărui poezie reprezenta totodată inițierea în universul erotic sau în orice caz într-un univers libertin. Baffo este mai ales simbolul universului în care trăiește, căci întreaga Veneție a secolului al XVIII-lea este îmbrăcată în atmosferă de petrecere, de libertinaj și rele moravuri. Este locul în care toată lumea se distrează și chiar nobilimea din întreaga Europă se reunește acolo tot pentru a se distra. Baffo reprezintă o prelungire a acestei tradiții străvechi care îl face pe Casanova să înțeleagă rapid legătura existentă între poezie, libertatea corpului, starea de bine și iubirea colectivă care îi face pe oameni să se simtă bine împreună.

Casanova este un sentimental care răspândește cu ușurință iubirea în jurul lui. Se îndrăgostește sincer, este afectuos și adesea se desparte de iubitele lui plângând mai mult decât acestea. Este adesea preocupat de viitorul femeilor din viața lui, conștient fiind de sensibilitatea sexualității feminine și de faptul că o eventuală sarcină le-ar fi împiedicat să se căsătorească, desigur cu alți bărbați. Conform dogmelor Creștinismului, „doamnele nu se pot împlini spiritual decât grație... biologicului” (Ghiță 2012 : 96), iar Casanova, în ciuda libertinajului său, manifesta o spiritualitate particulară care disocia divinitatea de biserica devenită din ce în ce mai abuzivă în vremea Inchiziției.

Copil fiind, Casanova își va întârzia descoperirea sexualității tocmai din cauză că se temea de consecințele acesteia, fără ca acest lucru să-l împiedice a fi protagonistul unor scene de viol pe care el însuși le descrie în memoriile sale. Aceste alternanțe ale instinctului de dominare cu acela de a fi dominat îl fac pe erou să oscileze între masculul dominator și feministul Casanova, aliatul sincer al femeilor de care se simte apropiat. Uneori Casanova povestește fapte abominabile, pe care oricare altul le-ar fi trecut sub tăcere, fiind capabil să se autodenunțe cu o sinceritate tulburătoare.

4. Casanova scriitor și istoric al secolului al XVIII-lea

Deși întreaga viață și-a dorit să fie un mare scriitor, Casanova ajunge să-și realizeze acest vis abia începând cu vârsta de 70 de ani, când începe creația marii sale opere. Ca om, a avut încredere în el și s-a considerat scriitor, deși niciuna dintre operele sale nu era la înălțimea imaginii pe care o avea despre el însuși. În mod curios, tocmai când renunță la ideea de a face literatură, ajunge să-și realizeze capodopera. Casanova afirmă că își scrie memoriile pentru a nu se plictisi.

Toată viața aspiră să fie recunoscut ca om de litere, chiar dacă nu publică literatură. Faptul că face parte dintr-un moment istoric în care titlul de om de litere era unul prestigios, și în același timp nedeterminat, îi permite să se prezinte astfel deși nu a publicat nimic. Așa se face că, ajungând pentru prima dată la Paris în 1750, este prezentat ca un deputat al Republicii Literelor, într-o vreme în care, deși nu scrisese încă nimic, ajunge să se bucure de o identitate și o oarecare poziție socială datorate acestui statut aflat la începuturile sale și pe care enciclopediștii, și ei la începutul activității, abia încercau să-l definească. Acest titlu îi oferă lui Casanova deschideri spre o societate literară importantă, ceea ce face ca în 1752 să își înceapă activitatea ca intermediar cultural, adaptând în italiană piesa *Zoroastru* a lui Cahusac, pentru o trupă de teatru italiană din Dresda. Piesa obține un mare succes, dar Casanova nu desfășoară încă o activitate literară susținută. Abia din 1770, când își propune să revină la Veneția, caută ca prin activitatea sa literară să-și redobândească dreptul de a intra în oraș, unde avea interdicție în urma evadării sale din închisoare. *Refutarea istoriei*

guv ernu lui veneţian de Amelot de la Houssaie[1] este scrisă de Casanova cu scopul de a obține iertarea din partea autorităților, după cum însuși autorul mărturisește în *Povestea vieții mele.* Istoriile literare pun însă reprimirea lui în Veneția pe seama unor servicii care nu au nicio legătură cu literatura: „Inchizitorii Statului […] se fereau să-și bage nasul în afacerile private: cu condiția, bineînțeles, să nu fie amestecate în politică. Ei voiau să știe totul, rapoartele *confidenților* lor (printre care figura și Casanova) erau minuțioase, precise și nu disimulau nimic" (*n.tr.,* Zorzi 2015 : 216).

Primele scrieri ale lui Casanova sunt în limba italiană. Prima sa tentativă de a scrie în franceză se produce mult mai târziu, în 1781, cu *Le messager de Thalie*. Mai publică o serie de anecdote în limba italiană, iar începând din 1786 cu *Soliloque d'un penseur* alege franceza ca limba sa de expresie literară, din dorința ca opera sa să depășească barierele lingvistice și să fie cunoscută pe plan european. Casanova este recunoscut ca scriitor european al timpului său în special datorită romanului *Icosaméron* (1788) în cinci volume și *Memoriilor* (1880) reeditate sub titlul *Histoire de ma vie – Povestea vieții mele* (1960-1961)[2].

Legătura lui Casanova cu teatrul este una fundamentală nu doar prin prisma apartenenței sale la o familie de comedianți, ci și prin felul în care își trăiește viața. Autointitulându-se Cavaler de Seingalt, Casanova depășește limitele identității percepute ca fiind un dat cu care omul se naște, profitând totodată de contextul social al epocii sale, când identitățile nu erau stabilite ca în zilele noastre prin documente de identitate. Secolul al XVIII-lea permitea încă acea cultură a aparențelor, în care identitatea socială se manifestă prin intermediul obiectelor. O trăsură, o redingotă, o bijuterie sau niște scrisori de recomandare certificau în ochii tuturor ce fel de personaj era – sau se presupunea că ar trebui să fie – posesorul lor. Acest context îi permite lui Casanova să se reinventeze de fiecare dată când merge într-un oraș nou, fie din propria inițiativă de călător neobosit prin Europa, fie mânat de necesitatea de a scăpa de datorii și mai ales de cei care îl urmăreau pentru a le recupera.

Această latură teatrală a identității reprezintă la vremea respectivă o realitate socială. Auto-reinventarea se face adesea cu ajutorul pseudonimelor, lui Casanova plăcându-i să le schimbe periodic. Preferatul lui este Jacques Casanova de Seingalt, cu care ajunge să fie cel mai cunoscut. În *Povestea vieții mele,* el propune chiar o teorie a pseudonimului, explicând cumva că fiecare om are dreptul să utilizeze în mod liber alfabetul și să-și inventeze propriul nume, mai ales dacă a primit prin naștere unul care nu este ilustru sau care este stigmatizant din punct de vedere social. Deși spune că pseudonimul trebuie păstrat odată ce a fost ales, Casanova își încalcă propria regulă, schimbându-și pseudonimul de mai multe ori, pentru a se amuza sau pentru a ieși dintr-un impas la un moment dat. Casanova își trăiește viața ca un personaj teatral, sau de fapt mai multe personaje, pe care le adaptează unor situații inedite. Călătorind prin Europa, el se prezintă adesea sub o nouă mască în fața celor pe care îi întâlnește, însă de multe ori nu face decât să accentueze una sau alta din trăsăturile personalității sale. Necesitatea de a-și ascunde identitatea este de asemenea o urmare a exilului la care este condamnat de autoritățile venețiene și care îl pune adesea în situații extrem de dificile, căci „exilul fizic, forţat sau reflex al unei decizii personale, este […] una dintre cele mai profunde experienţe gnoseologice pe care le poate traversa un individ pe parcursul existenţei sale (Ghiță 2018 : 15-16).

5. Concluzii

„Jacques Casanova este cel mai faimos dintre toți fiii favoriți ai Veneției. El este chintesența venețianului, iar memoriile sale demonstrează ușurința cu care viața în acest oraș poate fi transformată în conștiință de sine și în dramă personală" (Ackroyd 2009 : 133).

1 *Confutazione della Storia del Governo Veneto d'Amelot de la Houssaie,* https://fr.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Casanova

2 https://le-petit-casanoviste.fr/casanova-autres-ouvrages.html

În prefața *Poveștii vieții mele*, Casanova motivează scrierea acesteia ca o consolare la apusul existenței sale prin retrăirea amintirilor frumoase. Pe de o parte, multe din întâmplări sunt relatate pentru a se amuza el însuși, pe de altă parte, altele sunt dedicate în mod expres cititorului, pentru a-l face pe acesta să râdă. Legătura lui cu teatrul este dincolo de a râde sau de a provoca râsul, căci pentru Casanova însăși existența are în ea o parte teatrală: fiecare situație din viață poate propune o diversitate de roluri sinonime cu noile oportunități care i se arată acestui mare aventurier.

Casanova a iubit viața și pare că a căutat să experimenteze toate plăcerile acestei lumi. Pe lângă erotism, știa să aprecieze vinurile bune și gastronomia, dar și deliciile culturale, precum muzica de cameră sau literatura, căreia i s-a dedicat prin marele său scop de a fi scriitor.

În articolul intitulat „*Memoriile* lui Casanova", Adina Dinițoiu, redactor la revista săptămânală „Observator cultural", critic literar și traducător din limba franceză, notează la apariția celei de-a doua ediții a *Poveștii vieții mele*:

„Casanova cochetează suficient cu artele pentru a căpăta și vanitatea de rigoare, deși în epocă primează imaginea lui de aventurier și de seducător […]. Dar astăzi am putea spune că, prin frusteţea epică, „impuritatea" lingvistică şi lipsa lui de rigoare – care i s-au reproşat –, el aduce, în fond, culoare şi iregularitate barocă faimosului cartezianism franţuzesc"[3].

Principalele motive pentru care Casanova alege să scrie în franceză, așa cum explică în *Prefață*, sunt dragostea lui pentru limpezimea acestei limbi și pentru notorietatea limbii franceze în Europa, ceea ce îi dă speranța că opera sa va fi receptată și recunoscută la nivel internațional. Nu s-a înșelat, căci în zilele noastre scrierile sale fac obiectul studiilor literare în unele dintre cele mai prestigioase universități europene, înscriindu-se totodată în tezaurul limbii franceze și al Francofoniei. Casanova a fost revendicat de Franța, manuscrisele sale fiind cumpărate de statul francez contra sumei de 7 milioane de euro și păstrate la Biblioteca Națională a Franței din Paris[4].

BIBLIOGRAPHY

Ackroyd, Peter. *Venice, pure city*. New York, Nan a Talese, Doubleday, 2009.
Bakhtine Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1987.
Casanova, Giacomo. *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt.* Paris: A. Lahure, s.a.
Casanova, Giacomo. *Memorii (Pagini alese)*. București: Univers, 1970.
Casanova, Giacomo. *Povestea vieții mele*. Ediția a II-a, revizuită. București: Nemira, 2015.
Dinițoiu, Adina (2018). « *Memoriile* lui Casanova ». In *Litero-mania. Cartea saptamanii. Cronici*, n°66, mis en ligne le 20 avril 2018, consulté le 31 juillet 2020. https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-6938787-franta-cumparat-memoriile-lui-casanova-7-milioane-euro.htm
Ghiță, Cătălin. *Coliba din mijlocul palatului. Frica și marile idei*. București: Cartea Românească, 2018.
Ghiță, Cătălin. *Zeii împleticiți. Lecturi lejere din Biblie și din Coran.* Craiova: Aius, 2012.
Mann, Thomas. *Moartea la Veneția*. București: Univers, 1993.
Westphal, Bertrand. *Le monde plausible. Espace, Lieu, Carte.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
Zorzi, Alvise. *Histoire de Venise.* Livre numérique, la collection Tempus des éditions Perrin, 2015.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Casanova
https://www.litero-mania.com/memoriile-lui-casanova
https://le-petit-casanoviste.fr
https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-6938787-franta-cumparat-memoriile-lui-casanova-7-milioane-euro.htm

3 https://www.litero-mania.com/memoriile-lui-casanova/
4 https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-6938787-franta-cumparat-memoriile-lui-casanova-7-milioane-euro.htm

GI

PSIES IN LEGENDS

Daniela Iliescu (Pătru)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: When it comes about the Romani people' origin, we place it undoubtedly under the sign of mistery, of legend. They have come to the collective imaginary because of the lack of some written testimonies to bring to light the darkness of their existence. Nobody has known where they come from for a long time and we don't know for sure how they reached in the Romanian territory. Most of the ethnographical legends place the Romani people at the border between imagination and reality, belonging to a people who finds itself in the mythical area. The imaginary appears especially when the knowledge is limited, when the historical sources don't exist. We can notice , after a thoughtful research of the legends , the need of the other people, especially the European nations, to give not only a history, but also a negative ethnogenesis to the Romani people. Throughout the time many historians have tried to bring to light this enigma. Thus a lot of contradictory theories came into being. The lack of historical sources, the lack of proofs turn the Romani people minority to legend.

Keywords: Roma people, ethnicity, minority, legend, imaginary

Atunci când vorbim despre originea romilor ne găsim, fără îndoială, sub semnul misterului, al legendei. Aceştia au ajuns în imaginarul colectiv din cauza lipsei unor mărturii scrise care să facă lumină în întunericul existenţei lor. Nu s-a ştiut multă vreme de unde au venit şi nu ştim, de asemenea, cu certitudine, cum au ajuns în ţările române. Majoritatea legendelor etnografice îi poziţionează pe romi la hotarul dintre imaginaţie şi realitate, ei aparţinâmd unui popor care se situează în zona miticului. Imaginarul ia naştere mai ales atunci când cunoaşterea este limitată, atunci când izvoarele istorice lipsesc. Ceea ce se observă după o cercetare atentă a legendelor este nevoia celorlalte popoare, în special a celor europene, de a da romilor nu doar o istorie, ci şi o etnogeneză negativă. Mulţi istorici au încercat de-a lungul timpului să descifreze această enigmă. Au luat naştere teorii contradictorii. Lipsa izvoarelor istorice a dus minoritatea romă în legendă.

Romii-o origine controversată

Sunt totuşi câteva ipoteze care se bazează pe documente şi pe cercetări lingvistice. Romii sunt, după comunitatea maghiară, a doua mare etnie din ţara noastră. Una din ipotezele existente susţine faptul că aceştia au venit din nordul Indiei pentru prima dată în Ţara Românească prin secolul al XI-lea, dar pentru această teorie nu există documente doveditoare.

Cea mai veche dovadă care atestă prezenţa ţiganilor în ţările române se întâlneşte într-un document din anul 1385, acesta fiind un act de danie către Mănăstirea Vodiţa din Ţara Românească din partea domnitorului Dan Vodă, fiul lui Radu Vodă şi fratele lui Mircea cel Bătrân. În 1388, domnitorul Mircea cel Bătrân donează Mănăstirii Cozia 300 de sălaşe ţigăneşti. În Transilvania, dovezile îi atestă în 1400, iar în Moldova în 1428.[1]

1. Mitul facerii omului spune că Dumnezeu se apucă să facă omul din lut plămădind o făptură pe care o puse într-un vas ca să fie arsă şi plecă la plimbare. Când se întoarse, omul era ars de tot şi negru în întregime. Acesta a fost strămoşul negrilor. Dumnezeu face din nou o încercare. Plămădi iarăşi o făptură şi o puse în vas pentru a o arde. De teamă să nu o ardă prea tare, deschise vasul prea repede. Omul creat era alb. Acesta a fost strămoşul albilor. Se hotărî a treia oară Dumnezeu să facă

1 Nicoară Tudor, *Istoria şi tradiţiile minorităţilor din România*, Ministerul Educaţiei şi cercetării, 2005

un om.
Plămădi din nou o făptură și o puse în vas să se ardă. Și aceasta a fost cel mai bine arsă, având o culoare arămie. Acesta a fost strămoșul romilor.

2. O legendă foarte veche din ,,Cartea regilor" a poetului persan Firdusi, datată în 1011 trimite la romi. Iată povestea: regele Bahram Gur își întreabă poporul ce ar vrea pentru a fi mulțumit și află că cei săraci sunt nefericiți. Ei spun că nu pot să se bucure de vin și de sunetul muzicii, așa cum se întâmplă cu cei bogați. De aceea, regele Bahram Gur îl roagă pe regele Indiei să îi dea 10000 mii de cântăreți. Cântăreții sunt aduși; primesc animale și cereale pentru a deveni agricultori. Aflăm că nu și-au respectat promisiunile și, la sfârșitul anului, au venit să ceară ajutor regelui care i-a alungat, dându-le voie să rămână doar cu măgarii ca să poată călători. De atunci, acești cântăreți merg pretutindeni în lume în căutarea unui mod de a trăi.

3. Altă legendă persană are un conținut asemănător. Regele Bahram Gur, întorcându-se de la vânătoare, a văzut niște oameni care stăteau privind cum se lasă seara. Regele le-a reproșat că nu au muzică. Ei i-au răspuns că au căutat un muzicant, dar nu au găsit pe nimeni. El i-a ajutat trimițând o scrisoare în India pentru a-l ruga pe conducătorul acesteia să-i trimită câteva mii de muzicanți buni. În același timp, le-a poruncit oamenilor să-i angajeze și să îi plătească cum se cuvine. Din descendenții acestora ar fi apărut întunecații luri care erau foarte buni la cântatul din liră și flaut.

4. Legenda următoare care are ca subiect crucificarea lui Iisus încearcă să dea o explicație pentru statutul lor de popor nomad, trăsătură care a supărat civilizația occidentală. Din această perspectivă, reiese faptul că ei ar fi niște victime ale divinității, fiind blestemați pentru greșeli înfăptuite în vremuri imemoriale de înaintașii lor. Legenda la care ne-am referit spune așa: pregătindu-se să-l răstignească pe Iisus, soldații romani i-au cerut unui fierar evreu să mestereasca piroanele necesare. Dar pentru că știa că aceste piroane vor fi folosite pentru un seamăn de-al lui, nevinovat, acesta a refuzat și a fost omorât. I s-a cerut același lucru celui de-al doilea fierar, dar și acesta a refuzat atunci când a auzit vocea muribundului, spunându-i să nu facă acele piroane pentru că cel condamnat nu este vinovat. Și acest fierar a sfârșit ucis. A treia oară au apelat la un fierar țigan care doar ce ajunsese la Ierusalim. Țiganul a auzit vocile celor doi fierari uciși atunci când mai avea doar un piron de făcut. Aceste voci îl rugau să nu le dea soldaților piroanele. Auzind vocile, soldații au fugit doar cu cele trei piroane. Meșterul țigan a rămas singur și a așteptat să se răcească pironul care era mereu incandescent. El a încercat să-l răcească, dar nu a reușit. A plecat, foarte speriat fiind, însă pironul l-a urmat, indiferent cât de departe a mers. Iisus a fost răstignit doar cu trei piroane, cel de-al patrulea urmărindu-i pe urmașii meșterului rom pentru totdeauna. Această legendă a fost culeasă din Macedonia, dar cercetătorii au descoperit că legenda circulă în mai multe variante. Într-una dintre acestea, personajul rom ar fi fost hoț, care a furat unul din cuie; de aceea, el a fost pedepsit să cutreiere lumea fără să-și găsească cu adevărat, vreodată, locul.

5. Legenda culeasă de Donald Kenrich de la bulgarul Ali Ceaușev a fost publicată în cartea ,,The Destiny of Europe's Gypsies"[2], în 1972, fiind reprodusă în limba romani în anul 1988. Legenda are următorul conținut: ,, Aveam un împărat mare, un Rom. El era prințul nostru. Era padișahul nostru. Romii locuiau pe-atunci cu toții laolaltă într-o țară, într-un vilaiet bun. Numele acestui vilaiet era Sindh. Aceasta era o țară curată (frumoasă). Găseai acolo multă fericire și bucurie. Toți o duceau bine. Numele împăratului nostru era Maramengro Dev. El mai avea doi frați. Numele lor era Romano și Singan. Toate bune și frumoase, dar se întâmplă un mare război. Musulumanii l-au făcut. Soldații au distrus țara romilor. Au pârjolit pământul. Toți romii au fugit din țara lor...Cei trei frați și-au purtat oamenii pe drumuri îndepărtate. Unii au mers în Arabia, unii în Armenia și alții în Bizanț. În acele țări au devenit săraci".

6. În culegerea ,,Povești și povestiri rrome"[3], întâlnim ,,Povestea rromilor" , care spune că demult, când Dumnezeu umbla pe pământ, a chemat oamenii pentru ,,a le împărți darurile sale". După ce

2 Kenrich Donald, Puxon Gratton, *The Destiny of Europe's Gypsies*, Basic Books, 1973.
3 Borcoi Jupiter (coord.), Scripcariu Petonia, Rascarachi Mirabela, Ștefan Nelu, *Povești și povestiri ale rromilor*, Editura Arena, Botoșani, 2012, p. 69-71

Dumnezeu a terminat de împărțit, a văzut niște bărbați romi care se apropiau și care erau foarte obosiți. Auzind că nu mai este nimic de împărțit, romii l-au rugat pe Dumnezeu să îi iubească. Dumnezeu le-a oferit dragostea lui și le-a mai dăruit ceva: ,,o limbă frumoasă și melodioasă", ,,cântecele cele mai frumoase" și o țară extraordinară care va fi lumea întreagă. Dumnezeu i-a pus să promită că vor fi uniți si și că se vor ajuta întotdeauna ca frații. Povestea mai spune că atunci când romii au ascultat porunca lui Dumnezeu a fost bine și, când au încălcat-o, au fost nefericiți. Legenda aceasta îi înfățișează pe romi sosind după ce Dumnezeu a împărțit tot ce era bun și frumos pe pământ, fiind prea târziu pentru ei. Conotațiile textului sunt, de această dată, pozitive cu trimitere directă la moștenirea lor spirituală, la tradițiile care îi singularizează.

Într-o legendă denigratoare, câțiva țigani se află la picioarele lui Iisus cel crucificat. În loc să le fie milă de el, romii ar fi furat hainele lui Iisus care i-ar fi întrebat dacă fapta lor e omenească, apoi i-a blestemat să n-aibă patrie și să nu-și găsească niciodată liniștea.

7. În anii '90, lingvistul francez Marcel Courthiade făcea o asociere între plecarea romilor din India și invazia lui Mahmud Ghazni în India, unde a cucerit orașul prosper Kannauj în 1018. Acest eveniment istoric a fost consemnat în ,,Cartea inimilor"scrisă de Al Utbi. Se zice că Mahmud a înrobit toată populația și a vândut-o regelui Imperiului Persan. Mai mult decât atât, există diverse teorii despre originea romilor care rămân la acest statut, deoarece nu există argumente științifice care să le poată proba: denumirea de romi vine de la ,,romei", locuitorii din Bizanț, la crucificarea lui Iisus cel care trebuia să bată cuiele era de origine romă, că romii sunt de origine egipteană, că vin din Babilon, proto-romii plecând să cutreiere lumea întreagă după distrugerea orașului. Teoriile care se referă la originea romilor în spațiul dintre India și Balcani pot fi foarte multe, dar acestea sunt doar legende, care, oricât de valoroase sunt, nu pot constitui o certitudine.

Cu siguranță, toate aceste legende demonstrează faptul că romii sunt victimele alterității. Europenii, din cauza faptului că nu au existat dovezi concrete privind originea romilor, au făcut apel la ficțiune, la imaginar, plasându-i pe aceștia în mitic. De aceea, de-a lungul istoriei, romii au fost judecați și prin prisma mentalității popoarelor pe care le-au întâlnit în peregrinările lor.

8. Una dintre poveștile vechi ale romilor vorbește despre țara de mult timp pierdută și niciodată regăsită: cândva, romii aveau o țară nemaipomenită în care bărbații și femeile rome munceau și aveau grijă de bătrânii și copiii lor. Dar ghicitoarele au prezis o mare primejdie. Natura s-a dezlănțuit și frumoasa țară a romilor a fost distrusă, iar romii au fost nevoiți să plece în pribegie pentru a nu muri de foame. Umblând pretutindeni prin lume, după ani și ani, niciunul dintre romi nu a mai știut unde se afla țara lor. Atunci ghicitoarele au spus că țara lor a fost înghițită de ape fiind pe veci pierdută. Deși au supraviețuit și au învățat să trăiască în alte locuri, și-au păstrat obiceiurile și limba și nu și-au uitat niciodată țara[4].

9. O legendă românească despre romi ne trimite la mitul biblic al lui Noe. Cultivând viță-de-vie, Noe devine primul om băut. Adormit în grădină într-o postură jenantă, unul din băieții săi îl ,,muruiește" cu o balegă și se ascunde. Alt fecior al lui Noe, foarte serios și iubitor, îl spală și îl acoperă cu frunze. Cel ghiduș iese din ascunzătoare și cei doi încep să se certe. Noe, trezindu-se, află ce s-a întâmplat și își blestemă fiul ca pielea să-i devină ca balega cu care l-a mânjit și să ajungă astfel de râsul tuturor. Se spune că din acest fecior al lui Noe se trag romii.

Alte legende susțin că romii sunt descendenții lui Adam și ai unei soții pe care Adam a avut-o înainte de Eva. Așadar, conform legendei, aceștia nu s-ar afla sub impactul păcatului originar, drept pentru care sunt scutiți de pedeapsa lui Dumnezeu, inclusiv de cea a muncii.

Numeroase ipoteze au fost formulate în ceea ce privește locul de unde vin romii. Așa cum am mai pus, lipsa mărturiilor istorice a dus la plasarea acestora în zona imaginației colective. Aflați în Europa încă din secolul al XII-lea, romii se regăsesc azi ca rezultat al necesității de supraviețuire în relația cu cel de lângă ei. Relația aceasta se caracterizează prin respingere reciprocă. Astfel, s-au

4 Sarău Gheorghe (coord.), Borcoi Jupiter, Pandelică Nicolae, Cordovan Ionel, *Povești și povestiri rrome*, Editura Arena Cărții, Botoșani, 1012, pag. 44-46

născut multe legende despre originea și motivul părăsirii ținuturilor natale, legende pe care chiar această minoritate le- a făcut cunoscute în timpul călătoriilor prin lume. Aceste teorii aveau ca finalitate ușurarea migrației romilor de la o populație stabilă la alta și îmbunătățirea existenței zilnice.

Sunt povestiri care spun că romii sunt originari din Babilon, proto-romii plecând în pribegie atunci când cetatea străveche a fost distrusă. Altele îi înfățișează pe romi ca descendenți ai celor care populau misteriosul continent Atlantida. Înainte ca acest continent să se scufunde, unii dintre cei care trăiau aici s-ar fi salvat și de atunci străbat fără odihnă lumea întreagă.

10. O legendă la care trebuie să ne referim este cea a Fecioarei Negre care datează de la începutul secolului al XVI-lea, protectoarea romilor, care este sărbătorită de minoritatea romă de religie catolică în fiecare an la sfârșitul lunii mai. Povestea spune că, după crucificarea lui Iisus, cele trei sfinte Marii împreună cu sluga lor, Sara, au fost puse într-o barcă și abandonate pe mare, fără hrană și fără apă, barca eșuând în sudul Franței. Legenda spune că ea le-a salvat de la moarte, înfăptuind un miracol. O altă variantă a legendei spune că Sfânta Sara a fost cea care și-a convins neamul să se creștineze. Este sărbătorită de toți romii catolici. Sfânta Sara, protectoarea romilor, nu este recunoscută de Vatican, dar cu siguranță această sărbătoare este foarte importantă pentru toți romii din Europa. Ritualul anual prilejuit de celebrarea Fecioarei Negre are funcții diverse, dintre care amintim funcția purificatoare și pe cea a asigurării protecției divinității. La inițiativa profesorului Gheorghe Sarău, Sfânta Sara a fost pictată pentru prima dată într-un locaș de cult ortodox din Europa Răsăriteană în anul 2000, în Segarcea Vale, localitate din județul Teleorman.

Cu prilejul sărbătorii din 8 septembrie, Sfânta Maria Mică, are loc și una dintre cele mai importante sărbători ale minorității rome. Romi de pe întreg teritoriul României se strâng la Costești, județul Vâlcea, și desfășoară un ritual al tradițiilor cu funcții diferite: de purificare, de arvunire a mireselor, de încuscrire. Mănăstirea Bistrița este loc de pelerinaj pentru toți romii căldărari din România, chiar și pentru cei care nu aparțin religiei ortodoxe, care vin aici ca să se roage la mormântul unui călugăr care aparținea etniei rome. În urmă cu câteva sute de ani, spune legenda, monahul îi făcea bine pe romi cu ajutorul plantelor medicinale.

Concluzii

Minoritatea romă este controversată, inventivă, exotică și plină de mister. Această minoritate merită respect pentru încăpățânarea de a înfrunta spațiul și timpul, pentru dragostea ei față de ideea de libertate, de muzică și dans. Toată această moștenire spirituală transmisă din generație în generație, în ciuda tuturor vicisitudinilor istorice, i-a asigurat supraviețuirea. Magia țigănească a devenit, de-a lungul istoriei, subiect de legendă în care romii sunt eroi înzestrați cu abilități extraordinare. Blestemele, binecuvântările, spiritele, iluziile, poveștile, legendele aparțin moștenirii culturale rome. Ca să reziste, romii s-au adaptat fiecărei cerințe impuse de colectivitățile întâlnite. În fața respingerii și a agresivității ,,celorlalți", romii și-au întărit valorile din sânul propriei comunități, izolându-se de ,,ceilalți". În acest mod, minoritatea romă s-a condus după legi nescrise, păstrate din timpuri imemoriale. Și iată paradoxul existenței lor: o comunitate neschimbată cu o puternică viață spirituală trăind în mijlocul unor națiuni aflate într-o perpetuă transformare.

BIBLIOGRAPHY

Fraser, Angus, *Țiganii, Originile, migrația și prezența lor în Europa,* Editura Humanitas, București, 1995.

Ponce, Emanuelle, *Țiganii din România, o minoritate în tranziție,* Imprimeriile Media PRO Brașov, 1995.

Zamfir, Elena, Zamfir, Cătălin (coord.), *Țiganii între ignorare și îngrijorare*, Editura Alternative, București, 1993.

Borcoi, Jupiter (coord.), Scripcariu, Petonia, Rascarachi, Mirabela, Ștefan, Nelu, *Povești și povestiri ale rromilor*, ediție bilingvă, Editura Arena, Botoșani, 2012, p. 69-71.

Sărău, Gheorghe (coord.), Borcoi, Jupiter, Pandelică, Nicolae, Cordovan, Ionel, *Cele mai frumoase poveşti şi povestiri ale rromilor*, ediţie bilingvă, Editura Arena Cărţii, Botoşani, 1012, pag 44-46.
Kenrick, Donald, *Zingari Dall'India al Mediterraneo. La migratione degli Zingari*, Tradotto dall'inglese da Andrea Mauri, Roma-Centro Studi Zingari-Amicia, 1995.
Chelcea, Ion, *Ţiganii din România, Monografie etnografică*, Editura Institutului Naţional de Statistică, Bucureşti, 1944.
Nicoară, Tudor, *Istoria şi tradiţiile minorităţilor din România*, Ministerul Educaţiei şi cercetării, 2005.
Dumitrescu, Doru, Căpiţă, Carol, Manea, Mihai (coord.), *Istoria minorităţilor naţionale din România*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2008.
Kenrich, Donald, Puxon, Gratton, *The Destiny of Europe's Gypsies*, Basic Books, 1973.

FE

MININE ARCHETYPES IN TITUS PETRONIUS NIGER'S NOVELS EPOS

Diana Maria Dimirache
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: Titus Petronius Niger is one of the exciting spirits of classical Latin literature, who continues to arouse the interest of the modern reader through the unique way in which he painted the derisory world of the Nero era, imperial absolutism opposed to the old values, aberrant and utopian. The narrative technique of Satyricon is devoid of rigidity, following the pure charm of fable, demystifying literary clichés or religious beliefs, ridiculing morals, but beyond playfulness, fable and adventure, there are profound existential meanings of an intense dramatic nature.
The study aims to create an analysis of the female archetypes captured in the Petronian novel, starting from the consideration that any creative process is the expression of both an individually experienced ontology and a way of thinking shaped by the matrix of the collective mind. The hermeneutic route of the study follows the two dimensions of the character, the archetype and the specificity given by the distinctive notes, by its originality and its aesthetic value, as well as the conventional level drawn between the two dimensions: reality and fiction. We will make us of the concept of anarchetype defined by Boyan Manchev and reinterpreted by Corin Braga, who broadens its gnoseological sphere, and we will capture the hypostases of female identity and the way they were encamped in this historical epoch.

Keywords: archetype, morals, libertinism, woman, grotesque .

Titus Petronius Niger este unul dintre spiritele incitante ale literaturii latine clasice, care continuă să suscite interesul lectorului modern prin modalitatea inedită cu care a suprins lumea derizorie a epocii neroniene, absolutismul imperial opus vechilor valori, aberant și utopic. Aparatul narativ al *Satyricon-ului* e lipsit de rigiditate, urmând farmecul pur al fabulației, demitizând clișee literare sau credințe religioase, ridiculizând moravuri, dar dincolo de ludic, fabulație și aventură, se desprind sensuri existențiale profunde, de un dramatism sfâșietor. Romanul petronian reflectă în planul ficțiunii o lume de o verosimilitate complexă care este produsul unei ontologii influențate atât de experiența individuală, subiectivă, cât și de mentalul colectiv care însumează sistemul de valori socio-culturale ale epocii, personajele camuflând ipostaze identitare identificabile în viața reală, fațete ale unei realități apăsătoare. Personajele feminine sunt surprinse în tușe grotești, ființe minore, ancorate în vicii și decrepitudine, dornice de a-și satisface cupiditatea, cu un comportament libertin, veridice psihologic, lipsite de trăiri abisale sau de problematizări etice, crude, distanțându-se de modelele de virtute și sacrificiu ilustrate de epopeea lui Vergiuliu[1] sau de istoria lui Titus Livius[2].
Arhetipul curtezanei proliferează în opera lui Petronius, această tipologie feminină fiind prezentată prin prisma gândirii stereotipe și a prejudecăților epocii, depersonalizată și dezumanizată, complăcându-se într-o existență sordidă sau stăpânită de un mercantilism lipsit de orice scrupul.

1 Cf. Mădălina Strechie matroanele ocupau un loc important în viața Principatului lui Augustus, acestea fiind ipostazate în *Eneida* lui Vergilius în figurile simbolice ale unor zeități, cum ar fi Venus care ar fi avut-o model pe Diva Livia, soția lui Augustus, o adevărată *mater nationis* sau Demetra *mama cea nobilă a zeilor*. Rhea Silvia sau Ilia subliniază virtutea esențială a neprihănirii, dar și rolul esențial al cultului vestalelor în lumea romană, fiind numită *dătătoare de legi*. Aceste figuri proeminente se opun arhetipurilor feminine creionate de Petronius ale cărui matroane sunt lipsite de virtute și surprinse în scene de o imoralitate exacerbată, patologică.
2 În lucrarea *Ab urbe condita* Titus Livius oferă o serie de exemple feminine demne de urmat, cum ar fi Rhea Silvia și Larentia, soția lui Faustulus, cărora le atribuie un rol esențial în întemeiereaRomei. De asemenea, arhetipul idealității feminine este reprezentat de Lucreția pe care o numește *pudica, pia, casta*.

Deși *mer*

etricele erau exploatate și frecventate ca forme ale defulării masculine, ele nu eluctează preconcepțiile misoginismului roman, sunt văzute drept rapace, cu înclinații spre o sexualitate bizară, maladivă. Acestea sunt alienate de principiile morale ale vieții, de virtuțile feminine, supuse unor pasiuni și dezlănțuiri ocultate uneori sub forma apartenenței la un cult religios, cum e cel al lui Priap, modalitate prin care Petronius persiflează și demitizează credințele în zeitățile romane. Encolpius, aflat într-un oraș grecesc din Campania, intră în dispută cu Agamemnon, criticând falsul gust în literatură și stilul asiatic al retoricii și al educației declamatorii, apoi pleacă în căutarea tovarășului său Ascyltos, dar se rătăcește, fiind condus de o bătrână spre un bordel unde îl întâlnește pe prietenul său, acuzat de Giton că l-ar fi agresat sexual, fapt care provoacă o încăierare între cei doi, soldată cu o veselă împăcare. Bătrâna este o femeie coruptă care-i spune tânărului că acest lupanar trebuie să fie casa lui, în timp ce eroul privește rândurile de plăcuțe cu nume și prostituate goale, considerând locul degradant. Atmosfera e plină de convulsii, intruziunea în acest infern al patimilor este marcată de încercări de siluire, dezmăț, un loc în care sevele senzualității se manifestă în voie. Encolpius, Giton și Ascyltos sunt implicați într-un proces privind bunuri furate, apoi urmăresc două femei care-i conduc la un templu închinat zeului Priap, unde adeptele care semănau cu bacantele, țineau în mâna dreaptă o emblemă a zeului. Un personaj ambiguu este Quartilla, preoteasa lui Priap, care îi supune la o serie de torturi erotice pe Encolpius, personajul-narator, și pe însoțitorii acestuia, Ascyltos și Giton, comportându-se ca o curtezană desfrânată, fiind o femeie înstărită, liberă, independentă, iubitoare de spectacole obscene. Copleșiți de Quartilla, de slujnicele acesteia și de o prostituată mai bătrână, cei trei vor deveni actanții unui periplu sexual, cu reacții violente, asaltați de vitalitatea senzuală a Quartillei, marcată de un deficit moral pe care-l imprimă tuturor, mergând până la anihilarea oricărei etici prin promovarea pedofiliei, Giton fiind căsătorit simbolic cu o virgină, fetița Pannychis, care nu părea să aibă mai mult de șapte ani. Ceremonialul nupțial e întâmpinat de aplauze, evidențiind o lume schilodită moral, imundă, Quartilla rememorând prima sa experiență erotică mijlocită de Juno, patroana sa, dar și multiplele abandonării în mrejele lui Cupidon, încă de la o vârstă fragedă, afirmând proverbial că: „Cine a purtat vițelul poate duce taurul”[3]. Femeile amețite de licorea lui Bachus sunt într-o stare de permanentă alertă a simțurilor, sfârșind într-un erotism senzual, care depășește granițele intimității, devenind o revărsare de energii dionisiace colective și de voyerism, simbolicii miri fiind urmăriți de privirile dornice de a se delecta erotic. Ca să-și ducă planurile la bun sfârșit, Quartilla mituiește hangiul pentru ca banchetul erotic să nu fie perturbat, utilizând epuizarea sexuală pentru a hrăni mânia lui Priap. Cu toate acestea, plenitudinea trăirilor amoroase este întreruptă de un amant gelos, un soldat intrând cu sabia în mână, însoțit de o ceată de tineri. Acesta o caracterizează pe Quartilla drept o femeie nerușinată, care face promisiuni mincinoase, poruncindu-i prietenului său să o lege de noul amorez căruia să-i aplice drept pedeapsă sărutări fetide. E surprins un amalgam de homosexualitate și voluptate, acuplarea devenind *un modus vivendi*, un univers în care actul erotic nu cunoaște pudicitatea și intimitatea, fiind un standard comportamental. Quartilla face un adevărat spectacol al durerii pentru a obține diplomatic favoruri sexuale, afirmând că nimeni nu poate privi cu impunitate un lucru ilegal ca cel al încălcării unui ritual sacru, dar consideră că acest sacrilegiu se datorează imprudenței tinereții. Pretinzând că, fiind expusă frigului din cauza indiscreției acestora, poate să fie atacată de o boală, le solicită unica vindecare, sexualitatea. Deși e preoteasa unui zeu, Quartilla ironizează credințele religioase și cultele minore care au invadat Roma, afirmând că găsește în oraș mai cu ușurință zei decât bărbați.

După ce cu lamentări și lacrimi, Quartilla obține promisiunea că îi va fi oferit remediul erotic de către Encolpius, se metamorfozează, sufocându-l în sărutări precipitate, izbucnind într-un râs de nestăpânit, batjocoritor, care cuprinde toate participantele la această procesiune derizorie și care este de neînțeles pentru cei trei bărbați care vor recompensa pătrunderea curioasă în spațiul protejat al

3 Quartilla interpretează într-o notă personală povestea atletului din Crotona care ducea zilnic în spate un viței și care și-a continuat exercițiul și când acesta a devenit taur, sporindu-și astfel progresiv forța.

lui Priap prin abuzul de senzualitate revărsat asupra lor. Desfășurarea anarhică de senzații le anihilează voința, bărbații neavând forța de a se opune acestui crescendo de energii libidinale, abdicând de la orice lege morală sub forța stihială a lui Priap și a afrodisiacelor. Se poate afirma că personajul Quartilla este un invariant al femeii imorale, indiferent de clasa socială pe care o reprezintă, prin ea Petronius reconfigurând tarele unei societăți maladive, conduse de Nero, pe care Tacitus îl considera lipsit de *moderatio* și de *prudentia*, un despot absolut, care a încercat să-și asigure legitimitatea puterii exilând sau ucigând persoanele influente din jurul său, care i-ar fi putut invalida puterea.

Cu toate că acest personaj feminin poartă pattern-ul curtezanei prin comportamentul frivol, fiind legată de constantele unei lumi concupiscente, pestilențiale, unii exegeți consideră că sub masca acestei femeii imorale se ascunde Claudia Octavia, fiica împăratului Claudius și a Valeriei Messalina, sora vitregă și prima soție a împăratului Nero. Figură controversată, Claudia Octavia a fost victima luptei pentru putere dintre Nero și Agripina, mama acestuia. Fatalitatea destinului ei nu se încheie odată cu moartea Agripinei, deoarece este părăsită de Nero pe motiv că e sterilă, acesta căsătorindu-se cu Popaea Sabina, femeie frumoasă și intrigantă, căsătorită cu Rufrius Crispinus, de rang ecvestru, apoi cu Otho, prieten cu Nero, de care divorțează pentru a deveni împărăteasă. Se spune că Popaea Sabina l-ar fi instigat pe împărat să-și ucidă prima soție care ar fi fost sufocată într-o baie de vapori, în timp ce i-au fost deschise venele într-un ritual tradițional roman de sinucidere. Este acest personaj arhetipul camuflat al unei unei *imperatrix*, o matroană, o curtezană, o preoteasă a lui Priap, o femeie din pătura înaltă pervertită sau un simbol al Romei aflate într-un marasm existențial manifestat la toate nivelurile vieții sociale, într-o epocă decadentă în care sexualitatea exacerbată devine agent de modelare a aspectelor vieții, anulând valorile și idealul de *mos maiorum*? Numeroase studii vorbesc despre Roma ca de un cronotop al desfrâului, în care imoralitatea codimenta atât viața matroanelor, cât și pe cea a împărăteselor care se abandonau în fața pulsiunilor erotice, vizitând lupanare sau organizând petreceri orgiastice. Aceste trăiri veneriene sunt vizibile și în manifestările sacre dedicate lui Priap, Bachus, Venus și Cupidon etc. și în promovarea simbolurilor falice pe obiectele cotidiene. Moralitatea proclamată este convențională și ascunde o realitate opusă. Plecând de la studiile lui René Martin, Eugen Cizek consideră că această ambiguitate socială și psihologică a personjelor, „întemeiată pe o percepere a crizei valorilor, pe un anumit decepționism" (Cizek 1994: 501) trebuie conexată cu epicureismul pe care Petronius și-l asumă. Antieroii *Satyricon-ului* sunt într-o perpetuă căutare, într-o rătăcire existențială, ajungând „la refuzul realului, mai degrabă al valorilor întâmpinate, la oboseală în fața vieții, care succede furiei intense de a trăi" (Cizek 1994: 501). În cele din urmă căutările eșuează în umor prin intermediul căruia tribulațiile personajelor se rezolvă, deriziunea și caricatura fiind considerate de Eugen Cizek „un al doilea nivel al structurării Satyricon-ului, ca intermediar între cel profund, epicureic, și strucutra de suprafață, articulată de peripețiile narate de romancier. Petroniu respinge lumea mitului și simbolului, căci el operează numai în spațiul semnelor, vehiculează antimitul" (Cizek 1994: 502), într-un moment de decadență, în care vechile valori și metavalori își pierdeau relevanța.

Un alt personaj feminin semnificativ este servitoarea Quartillei, care poartă un nume simbolic, Psyche, cea care a primit sărutul lui Amor, aluzie ironică la mit și epopee, simbol al sufletului uman care, pornind de la inocență, trebuie să se maturizeze, lăsând în spate pornirile instinctuale, pentru a cunoaște iubirea. Definind arhetipul, Corin Braga vorbește de anarhetip, un concept preluat de la Boyan Manchev, dar resemantizat, fiindu-i atribuită o deschidere gnoseologică mai mare. Anarhetipul nu se înscrie într-un scenariu prestabilit, funcționând anarhic, generând, în concepția lui Braga, „o galerie de monștri", de entități unice care depășesc modelele arhetipale, producând o paradigmă alternativă la nivel social sau individual. Anarhetipul se dezvoltă imprevizibil sau necontrolat, fiind deschis reinterpretărilor, nefiind monodrom. Din acest punct de vedere, Psyhe este, mai degrabă, un anarhetip, un antimodel, opus inocenței ilustrate de modelul anterior, o replică parodică a acesteia. Ea are un comportament indecent, libertin, nu se supune principiilor spirituale,

nu dez voltă virtuți, dimpotrivă uimește prin necuviință și obscenitate. Aceasta îi pegătește pe tineri pentru iubire, legându-le mâinile și picioarele cu panglici desprinse de pe sân, provocându-i apoi erotic și bahic, torturându-le obrajii cu un ac de păr, ucigându-i cu sărutări nedorite și cu nurii zvâcnind. Împreună cu Quartilla întreține veghea lui Priap, oferind magia vinului falernian și un banchet fastuos. Nicio manifestare erotică nu cunoaște interdicții, ținând cont doar de arta trăirii intense, de jocuri elaborate, lipsite de pudicitate. Ea urmărește, ca de altfel majoritatea personajelor feminine ale lui Petronius, doar bucuria imanentistă a vieții, promovând o filozofie autentică a plăcerii.

O figură feminină interesantă este Fortunata, soția lui Trimalchio, fost sclav adus din Asia, ajuns intendent, apoi libert care și-a sporit averea practicând cămata și comerțul, ajungând un latifundiar dorninc să-și etaleze bogăția. Prin intermediul acestor personaje Petronius înglobează acțiunea romanului în sistemul de referință social, surprinzând ironic ascensiunea liberților care nu-și pot depăși condiția, persiflând aluziv viziunea stoică prin care se încerca valorizarea umană a sclavilor. Încă de la începutul secolului al II-lea a.Chr. exista percepția că sufletul sclavilor este diferit de cel al oamenilor simpli, mentalitate existentă și la greci, idee care se răspândește și acaparează gândirea romanilor. Petronius recunoaște însă o calitate a sclavilor eliberați, și anume dragostea lor pentru propriii copii care trebuie să eludeze tarele eredității. Fortuna este prezentată lui Encolpius de convivul său pe care îl întreabă cine este femeia care aleargă prin sală, primind un răspuns detaliat, într-un limbaj grobian, care conturează portretul social și moral al acesteia. Ea este prezentată drept o femeie care măsoară banii cu banița, cu toate că înainte era de condiție modestă, încât nu i-ai fi luat o bucată de pâine din mână. Femeia e considerată mâna dreaptă a soțului ei, comeseanul subliniindu-i proverbial influența asupra acestuia, asigurându-l pe Encolpius că, dacă aceasta i-ar spune în plină după-amiază că e noapte, Trimalchio ar crede-o. Fortunata este numită *această lupoaică* (*haec lupatria*), termen cu dublă conotație, care trimite atât la firea sa dominantă, cât și la condiția sa socială anterioară. Paradigma gândirii colective însușite de Petronius, exprimată prin Echion, vânzătorul de prețuri, este aceeași, când prezintă căderea în păcat a soției lui Glyco: „Cum socotea Glyco că are să iasă ceva bun din neamul lui Hemogenes?" (Petronius XLV)[4].

Cuvintele generatoare de multiple sensuri ironice pornesc și de la numele personajului, Fortunata, *cea norocoasă*, instituindu-se o disjuncție între realitate și aparență: deși este bogată, rămâne tributară lumii din care provine. Ironia destinului este că însăși Fortunata se autodeclară o femeie bătută de soartă pe măsură ce se precipită în scena ridicolă în care băiatul acrobat cade peste Trimalchio, aceasta alergând cu părul zburlit, ținând în mână o cupă, în timp ce-și proclamă nenorocirea. Întâmplarea culminează într-o mostră sublimă de infatuare, sclavul este eliberat ca să nu poată spune cineva că un om atât de însemnat ca Trimalchio poate fi rănit de un biet sclav. Efortul Fortunatei de a-și recrea imaginea de femeie nobilă este sabotat de Trimalchio inconștient, acesta întrebându-i pe oaspeți dacă nu doresc să o poftească la dans, deoarece nimeni nu joacă dansul *Kordax*[5] mai bine ca aceasta, încercând el însuși să-l imite pe actorul Syrus, ridicând brațele deasupra capului, în timp ce sclavii intonau *Madeia perimadeia*. Fortunata îi șoptește ceva la ureche, împiedicându-l să meargă în mijlocul tricliniului, probabil că noua lor condiție socială nu mai permitea asemenea activități nedemne. Naratorul subliniază ambiguitatea comportamentală a acestuia care acum asculta de soție, acum se întorcea la vechea natură[6], fiind evidențiată mentalitatea epocii care nu acorda credit moral celor de condiție modestă, chiar și după ce reușeau să parvină. Petronius apelează la o strategie modernă, multiplicând perspectivele narării, Fortunata fiind prezentată prin viziunea subiectivă a unui invitat de aceeași condiție, sporind autenticitatea viziunii și grotescul unei lumi care a avut puterea de a se ridica financiar, dar nu a reușit să-și creeze fondul cultural. De aceea nu există nimic artificios în relatare, dincolo de subiectivitatea narării

4 „Quid autem Glyco putabat Hermogenis filicem unquam bonum exitum facturam?", trad Eugen Cizek.
5 Era un dans lasciv, chiar obscen, criticat de Juvenal, amintit și în operele lui Plaut și Horațiu.
6 „Nihil autem tam inaequale erat; nam modo Fortunatam suam, reuertebat modo ad naturam ("Însă se purta foarte schimbător: când o asculta pe Fortunata, când își dădea în petec). trad. Eugen Cizek.

între zări

ndu-se o radiografiere a ecourilor mentalului colectiv care s-au impregnat în viziunea scriitorului. Cu o subtilă acuitate a observației detaliului, comeseanul analizează viața și obiceiurile acestei familii, personajele, într-o perpetuă alternanță trecut-prezent, între ce au fost cândva și ce au ajuns acum, caracterul lor păstrând însă același algoritm. Devenirea este astfel o iluzie, diferențele sociale își păstrează stabilitatea, percepția individuală este, chiar inconștient, sinonimă cu cea colectivă. Fortunata poate mima rafinamentul și luxul potentaților, dar rămâne o femeie vulgar extravagantă, la fel ca soțul ei. Oscilația bunăstării și a poziției sociale nu schimbă fondul sufletesc și moral. Misoginismul roman e vizibil în modul în care este surprinsă femeia văzută ca și la Plaut drept cicălitoare, limbută, invitatul afirmând că e cumpătată, dar are „o gură rea, e o gaiță ce-ți cântă la căpătâi"(Petronius 1995: XXXVII). E inflexibilă în sentimente „Pe cine-l iubește, îl iubește cu adevărat, pe cine nu, nu" (Ibidem). Soțul îi admiră grija pentru gospodărie, răspunzându-i lui Habinnas că Fortunata nu are liniște până nu orânduiește argintăria și atribuie rămășițele sclavilor, la insitențele prietenului de a se alătura și aceasta ospățului, chemându-și apoi consoarta. Vestimentația de lux a Fortunatei, îmbrăcată cu o rochie trasă de o cingătoare galben-verzuie care-i descoperea tunica de dedesubt de culoarea cireșei, cu brățări încolăcite de-a lungul gleznei, este în contrast cu gestul ei vulgar de a-și șterge mâinile în năframa purtată la gât. Bucuroasă de vizita Scintillei, soția lui Habinnas, Fortunata își etalează bijuteriile, fiind surprinse anomaliile acestei lumi dominate de infatuare, ridicol, lipsa măsurii, cu o axiologie răsturnată. După ce Fortunata își desprinde bijuteriile de pe mâinile grăsune, de la picioare, scoțându-și chiar și rețeaua aurită din păr, pentru ca podoabele sale să fi admirate de Scintilla, afirmând că sunt lucrate din aur curat, soțul ei cere să fie aduse toate bijuteriile, plângându-se de risipa femeilor care îi despoaie pe bărbații *dobitoci*, adăugând că are șase livre și jumătate de giuvaeruri. În Roma Antică bijuteriile reprezentau un simbol al puterii și al bunăstării, fiind preferate podoabele mari, cu pietre scumpe divers colorate, iar resursele naturale de mare diversitate au creat premisele constituirii unei adevărate estetici în materie de podoabe. Ele purtau un mesaj despre condiția socială a deținătorului, de aceea Trimalchio își evidențiază brățara de zece livre, făcută din ofrandele aduse lui Mercur[7]. Ca să-și susțină afirmația cere demonstrativ să fie adusă o balanță pentru a fi verificată greutatea podoabei. Scintilla, nelăsându-se mai prejos, scoate de la gât o cutiuță de aur, numită *norocul* ei, lăsându-o pe Fortunata să admire o pereche de cercei dăruită de soțul ei, chicotind pe seama acestuia care o acuză că l-a *curățat* de toate bunurile, spunându-i că dacă ar avea o fată i-ar tăia urechile și că, dacă nu ar exista muierile, podoabele ar fi ieftine, dar acum trebuie să strice orzul pe gâște. Dincolo de misoginismul evident, deoarece și bărbații purtau podoabe, acest episod dezvăluie o lume decadentă, periferică, aflată sub influența covârșitoare a valorilor materiale, cu tipologia caracterială a parvenitului, care-și revarsă energiile pe etalarea opulenței. Eroii se mișcă fără a fi consumați de mari drame, pentru ei posesiunea fiind un spectacol al defulării unor vechi frustrări dictate de timpuri mai puțin norocoase când erau sclavi sau săraci. Aceștia nu posedă o viziune completă asupra realității, ci încearcă să simuleze comportamentul aristocrației, atinse la rândul ei de morbul imoralității. Întreaga gamă de manifestări este supusă intereselor stricte ale trupului, ale biologicului, personajele fiind conduse de instincte, stridența fiind o marcă a acestora, dar ostentația nu poate obnubila prostia, ingâmfarea, lipsa erudiției. Brutalitatea caracterului nu poate fi nici ea ascunsă, Trimalchio jignindu-și și lovindu-și soția în prezența tuturor, cu toate că anterior o lăudase, numind-o un demn ajutor. Pentru că soțul ei e atâțat de frumusețea unui slujitor, Fortunata îl numește *spurcăciune* și *otreapă*, iar acesta îi răspunde printr-o agresivitate fățișă, lovind-o drept în față, determinând-o să se lamneteze jalnic. Apoi o numește *femeie tâmpită* și *saltimbancă grăsană* care și-a uitat originea, umflându-se ca o broască, cu toate că omul născut într-o cocioabă nu visează la un palat. Femeia e bântuită de spectrul trecutului ei, fiind redusă la tăcere, recluzată în

7 Mercur era protector al drumeților, de aceea se puneau ofrande la picioarele statuilor care-l înfățișau și care marcau distanța de o milă. Deoarece pomenile aduse acestuia puteau fi însușite de călători, s-a făcut o analogie semantică între acestea și câștigurile obținute fortuit.

proprie existență măruntă, bogăția aducându-i ascendența socială, dar nu și o creștere valorică în ochii bărbatului sau ai societății. Mai mult, e caracterizată ironic o *Casandră încălțată în sandale soldățești* (Petronius 1995: LXXII), aluzie la aspectule ei masculin. Scintilla este și ea apostrofată de soț care-i cere să nu fie geloasă pe sclavul lui, de vreme ce știe că nevestele stăpânilor se hârjonesc des cu sclavii lor, acesta fiind izgonit de la moșie pe când era sclav, din cauza deselor distracții cu stăpâna. Toate aceste personaje sunt eșantioane ale unor celule matrimoniale construite pe alte considerente decât iubirea, cu o biografie mânată de dorința de a avea, purtând avatarurile fostei condiții sociale pe care nu o pot nega, trăind într-un mediu decrepit. Condiția sclavei era extrem de umilă și este evidențiată de replica lui Hermeros, libertul furios pe râsul lui Ascyltos, care-i atrage atenția că și-a răscumpărat tovarășa de sclavie ca să nu-și mai șteargă oricine mâinile ude de sânul ei, plătind pentru ea o mie de denari. Acesta concluzionează: „Astea sunt adevăratele încercări ale vieții; ca să te naști liber, e tot așa de ușor cum ai spune: vino încoace!" (Petronius 1995: LVII).

Matroanele romane sunt conturate sub aceeași pecete a imoralității, alte fațete ale femeii ușoare, atrase de mirajul senzualității, capabile de trădare. În capitolul XLV Echion, negustorul de stofe, îi prezintă lui Agamemnon întrecerile gladiatorilor, organizate de stăpânul său, Titus, amintind de incidentul nefast în care acesta își surprinde soția înșelându-l cu intendentul, acuzându-l că l-a dat la fiare pe acesta, neputând să-și pedepsească nevasta și întrebându-se cu ce a greșit sclavul, dacă a fost silit de stăpână. Concluzia vorbitorului e că mai bine o dădeau pe nemernica de femeie la taur, dar că „Cine nu poate să bată măgarul, bate samarul". Episodul arată că matroanele romane se bucurau de drepturi în Roma antică, aveau viață publică, sărbători religioase exclusiv feminine (Mater Matuta, Bona Dea, Lupercaliile, Bacanalele etc.), dreptul de a divorța în anumite condiții, iar după Augustus acestea au putut să-și controleze dota, dar și înainte bărbatul nu avea libertatea absolută asupra zestrei femeii, fiindu-i impuse limitari legale. Cu toate acestea, libertățile și drepturile bărbaților erau mult mai mari, femeilor impunându-li-se anumite calități standardizate, cum ar fi pudoarea, decența, inocența, castitatea, să fie un exemplu de onoare și sacrificiu, iar aceste stereotipuri de gândire erau greu surmontabile. În romanul petronian aceste calități feminine sunt inexistente, fiind subliniată amoralitatea femeilor la toate nivelurile sociale, imaginea coruptiei tinerelor de proveniență aristocratică fiind evidențiată prin modelul oferit de frumoasa și imorala Circe.

Niceros, prietenul lui Trimalchio, de aceeași condiție socială, povestind întâmplări cu iz licantropic, realizează portretul Melissei din perspectivă retrospectivă, amintindu-și că, pe când era sclav, s-a îndrăgostit de aceasta, care era soția cârciumarului Terentius. Cu toate că accentuează calitatea morală care l-a atras la această femeie, bunătatea, termenii în care e prezentată o plasează semantic în frivol, fiind descrisă drept „o muierușcă foc de arătoasă", care se pricepea la dragoste. Modul în care împarte totul cu sclavul dovedește lipsa loialității față de soț, fiind conturată încă o data imaginea matroanei care-și înșală soțul cu un sclav. Arhetipul vrăjitoarei este conturat schematic de o poveste a lui Trimalchio, existând preocuparea pentru această tipologie feminină și la Tacitus[8] care vorbește de Martina care îl otrăvește pe Germanicus și de Locusta, aflată în slujba Agripinei, mama lui Nero. Trimalchio relatează că, în vremea în care era sclav, a murit amantul stăpânului, un băiat chipeș, care în timp ce era vegheat de mama sa, a fost atacat de țipetele de strigă[9], cadavrul fiind răpit și substituit de o mogâldeață de paie. Acesta afirmă că există femei vrăjitoare cu puteri nebănuite, care umblă pe timp de noapte, răsturnând ordinea firească a lucrurilor. În acea noapte

8 În lucrarea sa intitulată *Anale*, Tacitus acordă un loc aparte tipologiilor feminine, vorbind de femeia *imperatrix*, cum ar fi Livia Augusta, Valeria Messalina, Agrippina Minor, Poppaea Sabina etc., dar și de femeile care au sprijinit intrigile de la curte, considerate vrăjitoare care, de cele mai multe ori, erau responsabile cu prepararea otrăvurilor, fiind vizibilă dezabrobarea autorului vizând aceste practici, de care erau acuzate doar femeile. El apelează la polisemantismul cuvântului *venenum*, traductibil drept *otravă* sau *vrajă*.

9 *Striga* este un personaj mitologicdesemnând o ființă umană transformată în monstru printr-un blestem, un fel de strigoaică sau vampir.

nefastă, încercând să protejeze băiatul mort, un cappadocian, puternic și îndrăzneț a rănit o strigă, dar a fost vrăjit de aceasta, murind câteva zile mai târziu, atins de sminteală.

Venalitatea și imoralitatea femeilor este ilustrată de alte două personaje, Tryphaena și Circe. Îmbarcat pe corabia lui Lichas din Tarentum, vechi dușman al lui Encolpius, personajul-narator o întâlnește pe Tryphaena, o femeie deosebit de frumoasă care navighează dintr-un loc în altul în căutarea plăcerii, numele ei sugerând ideea de voluptate[10]. Caracterizată de Encolpius drept femeie abuzivă și ticăloasă, aceasta ilustrează aceeași tipologie feminină declasată, un personaj famelic în ceea ce privește sexualitatea, care are un conflict mai vechi cu eroii, legat tot de faptele sale imorale făcute publice de către aceștia[11]. Conflictul personajelor sfârșește în derizoriu care este marca întregii narațiuni. Taberele se împacă atunci când Giton amenință că își va tăia bărbăția cu briciul[12], Tryphaena fiind oripilată de o asemenea provocare, furia ei fiind reprimată brusc de reminiscențele unor vechi sentimente și tribulații amoroase. Ea este dispusă să semneze un tratat prin care să anuleze greșelile trecutului, iar disputa se transformă în petrecere și orgie. Înfățișarea falsă de sclav fugar a lui Giton o afectează pe Tryphaena care pecetluiește tratatul de pace cu vorbe iscusite, apelând la o ramură de măslin[13] ruptă de la chipul zeiței care patrona vasul, jurând că nu se va mai plânge de ocara adusă ei cândva de Giton. Încercând să-și camufleze prezența pe vas, Encolpius și Giton renunțaseră la podoaba capilară, de aceea Tryphaena îi redă frumusețea pierdută lui Giton împodobindu-i capul cu o perucă adusă de o slujitoare. Acest amănunt evidențiază faptul că femeile romane purtau peruci și meșe, fiind un semn al aristocrației[14].

Povestea lui Eumolpus inserată în narațiunea principală despre văduva din Efes demonstrează cât de iluzorii sunt fidelitatea, pudoarea și dragostea feminină care sunt anihilate de tentația senzualității și răbufnirile carnale. Recunoscută pentru cinstea și fidelitatea ei, această femeie renunță la viață după moartea soțului păzindu-l și plângându-l noapte de noapte în cavou, covârșită de durere, neputând fi sustrasă de nimeni din infernul suferinței. Femeia trăia astfel la granița dintre viață și moarte, scufundându-se într-o existență nebuloasă, însoțită fiind în această lume a tenebrelor de o slujitoare credincioasă care-și amesteca lacrimile cu cele ale văduvei în timp ce păzeau lampa așezată în mormânt. Un soldat care păzea trupurile unor hoți crucificați pentru a nu fi înmormântate, zărește lumina puternică dintre morminte și o descoperă pe nefericita văduvă care-și zgâria fața potrivit obiceiului jelirii. Frumusețea ei îi atâță slăbiciunea omenească, de aceea o îndeamnă să nu mai persiste în această existență lipsită de bucurii, iar inflexibilitatea femeii îi amplifică stăruințele, dar totul e în zadar. Soldatul o îmbie pe slujnică incitând-o cu mireasma vinului, iar aceasta cedează și devine mesagera cea mai potrivită pentru a asalta statornicia stăpânei, pe care o asigură că cenușa morții nu mai știe de credința păstrată. Cerbicia femeii este înfrântă de slujnică, iar tentația fiziologică o scoate din recluziune, soldatul învingându-i virtutea. Exegeza literară identifică în acest episod o parodiere a intervenției Annei pe lângă Didona în favoarea lui Eneas, dar dincolo de aceasta se întrezărește dezamăgirea petroniană a faptului că femeia dezertează în fața pasiunii

10 Numele Tryphaena poate fi legat de cuvântul grecesc *tryphe* care înseamnă *voluptoasa.*

11 Nu sunt total clare motivele dușmăniei acestora, deoarece fragmentele referitoare la aceste întâmplări nu s-au păstrat. Totuși atât Tryphaena, cât și Lichas sunt atenționați oniric de doi zei că la bordul navei se află Eumolpus și Giton care sunt căutați în scopuri vindicative de cei doi. Lichas este înștiințat de Priap, iar Tryphaena de statuia lui Neptun pe care o văzuse la Baiae, în tetrastil. Se amintește că Tryphaena nu a fost mai puțin jicnită decât Lichas, fiind batjocorită în văzul lumii, acesta neputând uita de soția sa amăgită și de jicnirile suferite în porticului lui Hercule.

12 Giton consideră că bărbăția sa este cauza atâtor nenorociri, sugestie subtilă a lui Petroniu a faptului că desfrâul prolifera la Roma, stigmatizând proastele moravuri ajunse la apogeu în vremea lui Nero, el însuși extrem de imoral.

13 Ramura de măslin pe care o ține în mână trimite la simbolul caduceului, însemn al mesagerilor și al ambasadorilor păcii, dar și al echilibrului moral, putând fi o parodiere subtilă a operei lui Vergiliu.

14 Meșele și perucile făceau parte din garderoba femeilor romane, părul provenind de la sclavi. Cu toate că acestea erau de diferite culori, părul blond era cel mai apreciat, fiind mai rar, adus din Germania sau Galia. Acest lucru este evidențiat de Eumolpus care se consideră privilegiat, deoarece primește o perucă blondă, în timp ce Giton are parte de una cu păr brun. Exista chiar o specializare funcțională a perucilor care se diferențiau în funcție de eveniment, cele utilizate la ospețe și ceremonii fiind mult mai voluminoase.

trup eşti, renunţând la principiile morale, şi eşuează într-o trăire pedestră, a instinctelor acaparatoare, convertindu-se şi ea într-o lume a compromisului.

Circe din Crotona ilustrează femeia aristocrată decăzută, viciile ei arată comportamentul uniliniar al matroanelor de acelaşi rang, implicate în aventuri erotice cu sclavi, cele două niveluri polarizate ale lumii petroniene fiind reunite de plăcerea sexualităţii care realizează mutaţii în relaţiile dintre sclavi şi stăpâni. Schimbându-şi identitatea în scopuri mercantile, Encolpius devine Polyaenos, un sclav de condiţie modestă, statut incitant pentru frumoasa Circe. Eumolpus pune la cale această metamorfoză pentru a profita de vânătorii de testamente, prefăcându-se a fi un bătrân bolnav cu o avere imensă, iar tovarăşilor săi, Giton şi Encolpius, le atribuie rolul de slujitori. Oligantropia în creştere duce la înmulţirea celor care-i vânau pe bătrânii fără moştenitori, iar în Crotona imoralitatea dobândeşte dimensiuni colosale. Acest topos este unul simbolic şi poate reprezenta Roma populată de o faună umană construită pe aceleaşi coordonate ale imoralităţii. Circe e marcată patologic de lumea în care se mişcă, fiind bântuită de pasiunea pentru Polyaenos, Petroniu subliniind preferinţa ei pentru sclavi, în opoziţie cu atitudinea slujitoarei sale, Chrysis, care preferă aristocraţii[15]. Unor femei, spune slujnica, li se activează dorinţele la vederea sclavilor cu poalele suflecate sau se prăpădesc după gladiatori sau comedianţi, arătând că Circe are o mare slăbiciune pentru bărbaţii plebei. Aşadar lumea e răsturnată valoric, prinsă într-un mecanism ineluctabil al inconsistenţei morale, iar în această prăbuşire generală femeia ocupă un loc definitoriu. Numele Circe are clare filiaţii cu *Odiseea*, fiind cunoscută apetenţa lui Petronius pentru persiflarea marilor epopei. Mitica şi seducătoarea Circe avea abilitatea de a-i transforma pe bărbaţi în animale, putere care poate fi asociată ironic cu capacitatea personajului petronian de a trezi instinctele bestiale ale sexualităţii. Portretul fizic al femeii este fascinant, fiind comparată cu cea mai desăvârşită statuie a Dianei lui Praxitele[16], cu braţe marmoneene, acoperite de podoabe de aur, cu plete ondulate revărsate pe umerii albi ca neaua, frunte îngustă, sprâncene arcuite până la tâmple, cu ochi strălucitori, nările desfăcute şi gura micuţă. Ca să sublinieze superlativ atracţia exercitată de frumuseţea lui Circe, Polyaenos afirmă că abia atunci a disprețuit-o pe Doris, vechea lui iubită. Când femeia constată că iubirea nu poate fi consumată din cauza infirmităţii sexuale a lui Polyaenos, care e pedepsit de Priap pentru profanarea ceremoniei sale, îşi va exacerba trăirile, simţindu-se lezată, personajele feminine petroniene având o atitudine hedonistă perpetuă şi un gust făţiş şi constant exprimat pentru senzualitate, fiind permanente surse generatoare de probleme existenţiale. Cupiditatea femeii este sancţionată prin imaginea preotesei Oenotheea care îşi revarsă furia asupra lui Polyaenos când află că a ucis gâscanul favorit al lui Priap, dar care revine la sentimente mult mai conciliante când vede banii de aur, acceptând să substiuie în secret pasărea, naratorul afirmând că „Omul cu bani va pluti totdeauna cu pânze umflate” (Petronius1995: CXXXVII). Femeile din lumea lui Petronius au un comportament predictibil care uzează de risipa manifestărilor erotice, de pasiuni vinovate, care-şi exhibă trăirile până la vulgarizare, fiind expulzate din zona respectului. Ele sunt nişte anti-modele ale matroanei romane, funcţionând mai mult ca anarhetipuri, refuzând conformitatea cu idealul feminin roman. Construite ambiguu, ele îmbină în structura lor intimă atât imaginea matroanei, cât şi cea a curtezanei. Carmen Dărăbuş arată că „un element central al artei din toate timpurile este erosul, cu varianta pansexualizată, mai ales odată cu psihanaliza lui Freud. Variantă comercială, facilă, dar şi valorizarea contemporană ce transgresează comercialul în reprezentările unui eu scindat, tulbure, în căutare de sens, în plonjările din inconştient (de la K. Jung la Mircea Eliade), sexualitatea, libidoul atrag, uneori provoacă repulsie, dar nu se poate contesta invazia lui în spaţiul artei odată cu dezinhibarea socială şi comunicaţională” (Dărăbuş 2019: 14). În acest sens, acestea

15 Servitoarea îi va spune bărbatului: „N-au decât să sărute matroanele urmele bicelor! Eu, cu toate că sunt slujnică, nu vorbesc decât cu cavalerii”. Polyaenos va medita pe marginea acestui paradox feminin: „Am început să mă mir de năravuri atât de stranii şi să socotesc ca o mare ciudăţenie faptul că slujitoarea avea trufia unei matroane şi matroana slăbiciunea de rând a unei slujitoare.

16 Praxiteles a fost un sculptor grec din secolul al IV-lea a.Chr., care a realizat o serie de nuduri feminine, celebre pentru graţia cu care erau efectuate, Petronius subliniind feminitatea şi frumuseţea lui Circe.

sunt personaje moderne *avant la lettre*, prin exhibitionism și lipsa de inhibiții în relațiile erotice. Ele nu mimează moralitatea, ci cultivă cu patimă senzualitatea, erosul, atotputernicia pasiunilor. Deși intenția moralizatoare a lui Petronius nu e clar și ostentativ exprimată, această defilare de personaje grotești, de matroane și preotese imunde, devine o modalitate de a reproba viciul, decavarea, vanitatea golită de substrat, scriitorul neputând fi acuzat de amoralitate, în ciuda limitării personajelor într-un univers al fiziologicului. El critică, mai degrabă, eticizarea falsă și excesivă, conformismul și disimularea convențională, pentru că literatura „absoarbe epoci, frământări umane și colective, metamorfozele istoriei și ale naturii umane (Dărăbuș 2019: 17).

BIBLIOGRAPHY

Achard, Guy, (2009), *Femeia în Roma Antică*, București: Editura Prietenii Cărții.
Bechet, Florica, (2009), *Din nou despre zodiacul lui Trimalchio*, în *Studii clasice* XLV: Editura Academiei Române.
Braga, Corin, (2006), *De la arhetip la anarhetip*, Iași: Editura Polirom, Colecția Plural M.
Dărăbuș, Carmen (2019), *Despre personajul masculin. De la unitatea adroginică la disiparea postmodernă*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
Cizek, Eugen (1994), *Istoria literaturii latine*. Vol. I, II. București: Societatea „Adevărul" S.A.
Grimal, Pierre (2000), *Viața în Roma Antică*, București: Corint.
Giardina, Andrea, coord., (2001). *Omul roman*, Iaşi: Editura Polirom.
Paraschiv , Mihaela (2003), *Femeia în Roma antică*, Iaşi: Editura Junimea.
Petroniu (1995), *Satyricon*, Traducere, cuvânt înainte și note de Eugen Cizek, București: Editura Univers.
Strechie, Mădălina (2012), *Condiţia femeii în cadrul familiei romane de origine ecvestră în perioada Principatului*, Ediţia a II-a, Craiova: Editura Universitaria.
Surse electronice:
http://editura.mttlc.ro/petronius-stayricon.html

LANGUAGE LEVELS IN THE MOROMETES. FROM LANGUAGE TO STYLE

Elena Bornea (Benza)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: In the novel The Mormetes, Preda's language is circumscribed to the Muntenian language, specific to the Teleorman County. At the phonetic level, specific phonetic phenomena and processes appear, such as apheresis, assimilation, metathesis, prosthesis, epenthesis, haplology, and popular etymology. At the morphological level, there are linguistic aspects specific to the Teleorman area: popular periphrases of the future, modal verbs, iotation of verbs, presumptive verbs. The lexicon of Marin Preda is rich and colorful, through borrowings from Bulgarian, Turkish, Ukrainian, and Russian, neo-Greek, words with an unknown etymology, through regionalisms and words from the popular and familiar register. The Predian style excels in orality, subtle irony, and humor, sometimes creating a tragic-comic atmosphere.

Keywords: Language, style, concision, orality, humor.

Scriitor cu vocație realistă, Marin Preda continuă tradiția romanului românesc de inspirație rurală, propunând o viziune nouă, originală asupra vieții țăranului roman.
Romanul Morometii este cea mai valoroasă creație axată pe o problematica socială, de la publicarea romanului Ion și până în prezent. Aparține prozei contemporane, postbelice, deoarece primul volum este publicat în 1955, iar cel de-al doilea, în 1967. Cele doua volume prezintă epopeea tragică a țăranului care trăiește drama paternității rănite, dar și drama dispariției satului românesc tradițional.
Particularitățile stilistice ale operei lui Marin Preda se conturează din ritmul lent și răbdare cu accente pe amănunte descriptive, pe detalii sugestive ale gesturilor și mimicii personajelor.
Țăranii lui Marin Preda au libertate de mișcare, de exprimare, naratorul nefiind prezent in determinarea reacțiilor acestora (de aceea protagoniștii sunt personaje reflectori).
Prozatorul utilizează o gamă narativă și psihologică largă de la dialog la monolog adresat și monolog interior, conferind romanului calități ale scrierilor de analiză psihologică.
Marin Preda considera că adevărata valoare a unei opere literare, care-i asigura drumul spre universalitate, este conținutul, care trebuie să primeze asupra formei. Cuvintele au doar o valoare funcțională, fiind menite să exprime precis intenția autorului, dar stilul lui nu este lipsit de expresivitate și farmec. Stilul, asemenea prozatorilor interbelici, este caracterizat de concizie, claritate, precizie, limpezime.
Stilul predian excelează prin **oralitate, ironie** subtilă și prin **umor,** creând uneori o atmosferă tragic-comică.
Oralitatea este specifică romanului „Morometii" și se definește prin utilizarea unor forme și procedee specifice limbii vorbite. Este rezultatul intenției autorului de a potența impresia de autenticitate a discursului artistic și de a-și individualiza personajele, oralitatea presupune selecția și stilizarea elementelor de limbă vorbită, așadar, o evaluare, dozare și prelucrare a acestora, obținându-se un efect stilistic. Prin oralitate, care reprezintă măsura întreagă a expresiei spirituale a unei națiuni, se deschid perspective de îmbogățire și cizelare a limbii literare culte, Ion Coteanu „admițând aportul oralității în diversificarea posibilităților de expresie a stilului artistic"[1] [9, p.50], de aceea „întâlnirea literaturii cu oralitatea hrănește nu numai creația literară propriu-zisă, primenind-o, ci contribuie efectiv la formarea și dezvoltarea limbii literare naționale"[2] [9, p.20].

1 Constantin Milaș, *Introducere în stilistica oralității*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 50
2 Idem, p. 20

ul lui Preda se circumscrie graiului muntenesc, teleormănean.

Nivelul fonetic al limbii este dat de manifestarea ei în substanţa sonoră, prin sunete cu un anumit ton, cu înălţimea, durata sau amplitudinea lor, la care se adaugă silabele, accentul, ritmul, intonaţia cu posibile valori expresive. Resursele expresivităţii pot fi: accentul, intonaţia, mijloacele extralingvistice (sunetele articulate care însoţesc o acţiune). *„Începu apoi să citească, deodată, cu un glas schimbat şi necunoscut, parcă ar fi ţinut el un discurs celorlalţi. Avea într-adevăr în glas nişte grosimi şi subţirimi ciudate cu opriri care scormoneau înţelesuri nemărturisite sau încheieri definitive care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau."* (Vol. 1, p. 123-124) Referitor la citirea ziarului de către Ilie Moromete în poiana lui Iocan, Dumitru Micu evidenţiază tonalităţile diferite ale personajului, timbrul vocii şi efectul comic pe care acestea îl au. „Citirea dezbaterilor parlamentare îi prilejuieşte eroului o voluptate rară, urmărindu-l până şi în împrejurări din cele mai critice. Discursurile suveranului, interpelările bătăioase, furibundele rechizitorii făcute de opoziţie guvernului sunt savurate cu emoţia de a depista în frazele sforăitoare, bombastice, în exprimările pretenţioase, inepţia desăvârşită, lăfăirea celei mai perfecte prostii. Ilie Moromete are un fel inimitabil de a citi, adaptându-şi glasul unei întregi game de tonalităţi, izolând cuvintele, rotunjindu-le, imprimând vocalelor anume inflexiuni de circumstanţă, grosimi şi subţirimi ciudate, potrivindu-şi în aşa chip timbrul vocii în vederea efectului comic, încât reproducerea fiecărui pasaj parcurs e subliniată de o indescriptibilă ironie".[3]

Modificările sonore implică repetări, amplificări şi contrageri de sunete sau grupuri de sunete oferind posibilitatea clasificării figurilor fonologice, după cum urmează:

Afereza – fenomen fonetic constând în suprimarea vocalei iniţiale sau a unui grup de sunete de la începutul cuvântului. Exemple: *colea* – acolea, *roşea* – înroşea, *urui* – hurui, *ici* – aici, *colo* – acolo, *naltul* – înaltul, *se bolnăvesc* – se îmbolnăvesc;

Apocopa – suprimarea sunetului sau a grupului de sunete de la sfârşitul unui cuvânt. Exemple: *centru'* – centrul, *al lu' Parizianu*, *acu'* – acum, *scoal'* – scoală, *ăl'* – ăla, *încoa'* – încoace, *ni aşa, ni aşa* – nici aşa, nici aşa, *vin* - vino

Asimilarea – transformarea, modificare fonetică condiţionată a unui sunet sub influenţa altui sunet în sensul dobândirii unei caracteristici asemănătoare cu aceea a sunetului influent. Exemple: *manochin* – manechin, *postar* – poştaş, *cuvinit* – cuvenit, *să amestici* – să amesteci, *turburat* – tulburat, *procopsit* – pricopsit, *icuşar* – icosar, *fonciar* – funciar, *cioarsă* – gioarsă, *desdoi* –dezdoi, *besmetic* – bezmetic, *daravelă* – daraveră, *rotogol* – rotocol, *deslipi* – dezlipi, *sentinelă* – santinelă, *bicisnic* – becisnic, *stomah* – stomac, *văpsită* – vopsită, *dăştept* – deştept, *tidvă* – tigvă, *leturghie* – liturghie, *stachetă* – ştachetă;

Epenteză – modificare fonetică care constă în apariţia unui sunet nou de obicei consoană între două consoane greu de pronunţat în interiorul unui cuvânt. Exemple: *strechie* –streche, *tăiuşul* – tăişul.

Etimologia populară (atracţie paronimică) – modificarea formei unui cuvânt sub influenţa altui cuvânt, mai cunoscut, cu care se aseamănă ca formă şi de la care s-ar putea crede că derivă. Exemple: *frânele Guvernului* – frâiele Guvernului, *muşchiulatură* – musculatură, *gârtej* - gâtlej

Haplologie – suprimarea unei silabe identice sau asemănătoare cu o silabă vecină, din acelaşi cuvânt sau din cuvinte învecinate. Exemple: *tat-său, tac-tău, fi-său, frati-meu, fi-sa, nean-său, gogă* – gheoagă, *dom-le, jumate, doişpe, paişpe, cincişpe.*

Metateza – modificare fonetică care constă în schimbarea locului sunetelor sau al silabelor dintr-un cuvânt. Exemple: *singurlal* – singular, *platagele* – pătlăgele, *adălmaş* – aldămaş.

Proteza – modificarea fonetică condiţionată care constă în adăugarea unui sunet la începutul unui cuvânt care începe cu o consoană, fără ca acesta din urmă să-şi schimbe înţelesul. Exemple: *zborşi* – borşi, *sforţezi* – forţezi.

Sincopa – dispariţia unei vocale neaccentuate dintre două consoane sau a unei silabe neaccentuate în interiorul unui cuvânt. Exemple: *irmic* – irimic, *darmite* – darămite;

3 Dumitru Micu, *Romanul românesc contemporan*, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1959, p. 123

Cacofonia: *„...întrebă **Guica cu** glas înecat de curiozitate şi plăcere."* (Vol. 1, p.66); *„Adevărul era că soţia lui Teodorescu nu se putea **împăca cu** gândul că „mocanul" îi luase locul de director bărbatului ei."* (Vol. 1, p.255); *„...fiindcă nu putea să mănânce şi ce **mânca cu** sila îi făcea rău..."*(Vol. 2, p.60); *„«Mă Tănăsache, aşa e cum zici tu, ce dai acuma **ca cote** e un zero pe lângă ce dai pe urmă dacă te trece la chiaburi."* (Vol. 2, p.161);

Onomatopee: *„Dar tot nu pierea câinele pe care îl huiduise Niculae pe uliţă, era flocos şi rău, clănţănea la el cu dinţii rânjiţi, **ham, ham,** parcă ar fi vrut să-l mănânce..."* (Vol. 2, p.281); *„bietu bâtu', cum a tras el pe urmă cu puşca după mama, **poc, poc**... he-he, mama are talentul ăsta, recent şi tata s-a luat după ea cu parul de porumb..."* (Vol. 2, p.280); *„Mă Cioroşbulingă, n-a fost zi să nu belesc ochii la ea, haiti, acuma s-a isprăvit, mă loveşte şi **pfiu, pfiu! pfiu, pfiu!** şi vâjâi-**bum! Bum, bum!**"* (Vol. 2, p.288); *„Boii, continuă el arătând şi cu mâinile, fuseseră strânşi anume prin uliţile din preajmă şi când s-a văzut camionul, hua, hua, şi **trosc-pleosc** cu bicele în ei să se repeadă orbeşte..."* (Vol. 2, p.331); *„Din când în când clopotul de la biserică bătea de două ori, **bang, bang,** şi atunci toţi îşi făceau cruce dar nimeni şi de nicăieri nu se auzeau plânsete."* (Vol. 2, p.498).

Nivelul lexico-semantic

Lexicul este bogat şi colorat, prin împrumuturi din alte limbi:

bulgară: *breaz, leică, a râvni, obor, a isca, humă nene, a hălpăi, liotă, ciuş (cârcă), vătrai, pârleaz, bogdaproste, glugi, otavă, cobiliţă, izmene, barim, nea, cuşniţă, covergă, copaie, igliţă, ponog, sucală etc.;*

turcă: *parmalîc, taman, haidamac, chirpici, talan, cerdac, basma, doldora, habar, berechet, zulufi, geambaşi, gloată, dulamă, leafă, chimir, parale, acaret, muşama, belea, cherem, mamudea, chiabur, cergă, cantaragiu, irimic, bocea etc.;*

ucraineană: *boroană (grapă), prispă, tovarăş, horn, cioarsă, besmetic etc.;*

neogreacă: *procopsit, velinţă, icusar, pospai, anapoda, iotă, mană, şiră, a catadicsi, ananghie, tăblii, sfoară, taifas, fandosit, litră, cocoană etc.;*

slavă: *poştar, pândar, pacoste, zloată, zmârcuri, praznic, proroc, ogradă, acatist, soroc, pridvor, vadră, sirepi, a căina, greabăn, a spoi, uliţă, gânganie, agheazmă, litanie, coşciug, liturghie, crilă, târn etc.;*

cuvinte cu etimon necunoscut: *bleg, a se zbici, a asmuţi, zăvod, bleojdit, magaoaie, a se holba, a dibui, a se ciorovăi, gologani, moşmoni, bojoci, droaie, bumben, morman, bia, zgâmboiat, poşircă, văgăună, bălărie, răzimat, mogâldeaţă, zborşit, vraişte, pălimar, moaţe, tâlv, căputele, a chelfăni, a buchisi, didă, prepeleac, viroagă, botă, parascovenie, maldăr, rebegit, vipie, gâldău, tolănit, ţoi, bordei, şuşlete, zbughit, retevei, scofală, tărăşenie, dăulat, rudenie etc.;*

Regionalismele – reprezintă acea parte a limbajului, utilizată în diverse teritorii cu un specific propriu, marcat de pregnanţă dar şi de note semantice unice, deosebitoare, altfel spus graiuri teritoriale ale limbii române.

Există numeroase definiţii, opinii referitoare la conceptul de regionalism, care, în linii mari, se suprapun sau prezintă aspecte asemănătoare. Una dintre acestea, foarte detaliată, cu multe elemente explicative, îi aparţine strălucitului savant Iorgu Iordan, care denumea elementele regionale în câteva moduri: „...„dialect" (sau grai) însemnează vorbirea unei provincii sau a unei regiuni, „aspectul local sau teritorial al unei limbi"[4].

În altă ordine de idei, majoritatea cercetătorilor atribuie elementului regional calitatea de „popular", „element popular", în opoziţie cu „literar". Regionalismele au asemănări cu elementele populare, familiare ale limbajului, diferenţa constând în aria de folosire a acestora. Cuvintele populare sunt răspândite pe întreg teritoriul de utilizare a unei limbi, pe când regionalismele se întâlnesc doar pe axe teritoriale determinate, mai mari sau mai mici, cu o minimă influenta asupra limbii literare. „Deosebirea dintre dialectal şi popular se referă la aria de răspândire a faptelor lingvistice respective

4 Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, Editura Ministerului Învăţământului, Bucureşti, 1956, p. 88

([-Gen
eral] vs [+ General])"[5], susține Rozalia Colciar. Iată câteva exemple de regionalisme din romanul „Morometii": *matale, strachină, bolboșit, a guici, hurducat, alde, târn, boboroadă, spumuită, bleg, vreai, lăiață, ciunt, frang, crilă, tăiuș, dăulat, a hălpăi, stanție, bumben, nimiez, zgâmboiat, barim, țață, zborșit, orătanie, șleau, storcoși, șopocăit, covergă, trăiști, ponog, cloncan, bâtu, loitră, poloagă, lubeniță, neam (deloc, nimic) șușleț, chichiță (despărțitură a unei lăzi), târlă (gospodărie), cârpînoasă, dăulat, postață, jărăgai etc.*

Limbaj popular/ familiar: *talan, obor, tidvă (țeastă); plaivaz, pleașcă, a lăpăda, ni așa, ni așa, pân', pă, moșmoni, tușă, nene, deșucheat, bojoci, niscai, engleji, liotă, ciuș (cârcă), dești, litră, taman, bucate (recolte), majur, taicu, neică, rumân, dublă, poșircă, ciomag, muieri, țoale, oftică, oacheșă, a mestica, sughiță, barim, jugănit, musicat, a înfuleca, acilea, a stropși, să se culcușească, alde, bătătură, dumicat, acușâca, surată, acuși, sectembre, bariș, ponciș, nimiez, rubedenie, șire, rezbel, obidit, a trambala, țarină, ciuciuli, retevei, zloată, zăbală, franțuz, leliță, bogdaproste etc.*

Neologisme: *vag, a jubila, aflux, aluzie, ezită, succesiv, diversiune, extremism, antisemit, rechizitoriu, flegmatic, sarcastic, trepidant, paradoxal, destituit, profetic, competențe, revelator, hipnotizat, inculpat, capital, avidă, efemeră, vizibil, adeziune, minuțios, limitrofă, litigiu, funeralii, elocvent, sceptic, vizibil, rechiziție, eroare, incident, abstractă, a anihila, detaliu, dubiu, matinal, monoton, indiciu, ipoteză, frontispiciu, inexplicabil, concis, afinități, itinerar, persuasivă, refractar, meschină, bizară, iritat, docilă, a simula, litigiu, a anihila, stupefiat, crepuscul etc.*

Diminutive: *podișcă, pietricică, căișorii, grâușoru, merticel, părințele, căpriță, leliță, batiștoare, ușurel, ulicioare, săpăligă etc.*

Augmentative: *căldăroi, buboi, țigăroi, puiandru* etc.

Expresii și locuțiuni: *beleşti fasolele la mine* (Vol.1, p.40); *bagă de seamă* (Vol.1, p.84); *cu noaptea în cap* (Vol.1, p.86); *om cu stare* (Vol.1, p.140); *fără noimă* (Vol.1, p.187); *uităm de la mână pân' la gură* (Vol.1, p.187); *vreai s-o iai pe coajă* (Vol.1, p.207); *te-ai spălat pe bot* (Vol.1, p.210); *să dea din colţ în colţ* (Vol.1, p.243); *îşi ieşi cu totul din pepeni* (Vol.1, p.301); *ai pus-o de mămăligă* (Vol.1, p.322); *un papă-lapte* (Vol.1, p.323); *să-mi pui acuma sula în coaste* (Vol.1, p.367); *părere de rău* (Vol.2, p.208); *îi sărise [...] ţandăra* (Vol.2, p.164); *de-a berbeleacul* (Vol.2, p.90); *trăgea cu urechea* (Vol.2, p.39); *până în pânzele albe* (Vol.2, p.484); *de unde, de neunde* (Vol.2, p.104); *cu scaun la cap* (Vol.2, p.287); *cum te taie capul* (Vol.2, p.219) etc.

Sinonime colocviale: perechea sinonimică *droaie-liotă-crilă* - *„Avea o droaie de copii"* (Vol.1, p.225); *„A ieşit liota afară, [...] umpluseră casa; doisprezece inşi"* (Vol.1, p.228); *„te-ai dus în crila lor de copii"* (Vol.1, p.207); *niţel (vs. puţin)* - *„Ei, cutare, ia stai niţel."* (Vol.1, p.64); *„A venit niţel mai târziu"* (Vol.2, p.397); *taman (vs. chiar) „Şi cum de căzuseră frigurile taman pe el?" "* (Vol.1, p.282); *„taman vream şi eu să mă iscălesc sub un act"* (Vol.2, p.102); *puzderie, sumedenie (vs. mulţime)* – *„ameninţările mari se sfărâmau în puzderie de ameninţări mai mici"* (Vol.1, p.69); *„să facă încă o sumedenie de alte treburi"*(Vol.2, p.365);

Cuvinte cu sens peiorativ: *„Paraschiv se uită la Nilă, care continua să stea cu fruntea în pământ, şi-i spuse răguşit, gros: - Vezi, mă? Auzi ce zice ga Maria?* ***Plăvane****! Ai sta şi-ai munci pentru ei până ai cădea jos, dacă n-am fi noi să te învăţăm."* (Vol.1, p.68); *„Dar când te cheamă ţara la datorie, trebuie să te duci că, dacă nu, te ia mama dracului… Că d-aia ţara asta a rămas o ţară de* ***mameluci****,..."* (Vol.1, p.96); *„- Hai, mă, treci încoace,* ***căpăţânosule****, nu ţi-am spus că-ţi dau, ce te jeleşti aşa? Plânge ca* ***blegu'****!"* (Vol.1, p.245); *„Mama o domoli, spunând că unde să se ducă ea aşa mică, dar Vatică îi ţinu parte, spunând că nu e aşa mică, e* ***măgăreaţă*** *mare, pleacă pe treisprezece ani."* (Vol.1, p.346); *„Fă,* ***armăsăroaicelor****, legaţi-vă câinele, mânca-l-aţi fript!"* (Vol.1, p.249); *„- Dă-i, fă, şi lui nişte flori,* ***dosădito****, ce eşti aşa de cârpănoasă?! se auzi din casă glasul mamei."* (Vol.1, p.244)

5 Rozalia Colciar, *Textul dialectal din perspectivă pragmatică*, http://www.upm.ro/facultati departamente/științe litere/conferințe/situl integrare europeana/Lucrari2/Rozalia%20Colciar.pdf

Ca și Creangă și Caragiale, el stilizează vorbirea țărănească urmărind un efect artistic. Cuvintele sunt folosite cu sensul lor propriu. Numai rareori apar cu sensul lor figurat, producând ecou liric, ca și în exemplele următoare de **figuri de stil**:

Personificări: *„Umedă de ploaie, câmpia dormea în tăcere. Pământul răsufla aburi calzi, încă nevăzuţi, soarele nu răsărise, iar cerul înalt şi amorţit înghiţea leneş ultimii nori de ploaie”* (Vol.1, p.106); *„apa se scurgea la vale cântând”* (Vol.2, p.377); *„soarele mai apropiat de oameni dormea şi el în timpul nopţii”* (Vol.2, p.97);

Metafore: Preda vorbește despre Moromete ca despre un *„prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși”* (Vol.2, p.378), metafora „prizonier” simbolizează un destin prins parca într-un cerc al fatalității. Răsăritul este *„la răsărit norii se dăduseră la o parte și la marginea orizontului apăruse buza roşie a discului solar.”* (Vol.2, p.253). *„Cârduri de oi și de vite behăiau neîncetat, prinse de excitaţia asfinţitului, sfârşitul unei zile, mulsul și domnia tăcută a nopţii.”* (Vol.2, p.96).

Hiperbolă: *„Salcâmul tăiat străjuia însă prin înălțimea și coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului; acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși, arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile.”* (Vol.1, p.89); *„Temerea nu era fără noimă, cu toate că în aer nu se simțea nicio adiere, dar flacăra părea o ființă vie, un balaur amenințător care printr-o voință dușmănoasă putea să-și întindă limbile și spre acoperișurile vecine.”* (Vol.1, p.362);

Tautologia este o altă trăsătura a nivelului lexical, caracteristică lui Preda, care constă în repetarea inutilă a aceleiași ideii formulată cu alte cuvinte. *„Pentru tot satul domnul primar e domnul primar, dar pentru tine nu!”* (Vol.1, p.314); *„La urma urmei tot muncă e și oamenii sunt oameni, chiar dacă unul e sărac și altul bogat.”* (Vol.1, p.346); *„Nu există, legea e lege și gata.”* (Vol.2, p.424); *„De dat, am dat.”* (Vol.2, p.426); *„E adevărat, dar și când o veni (că de venit vine!) ne curăță pe toți absolut.”* (Vol.2, p.444);

Onomastica populară este o caracteristică a oralității, cuprinde porecle, nume trunchiate, nume generice, precum: *Parizianu, Ouăbei, Marmoroşblanc, Paţanghel, Abreau, Mutu, poancă etc.*

Limbajul imprecației și al insultei este folosit cu intenții agresive, prin termeni depreciativi și injurioși, producând efecte de oralitate familiară. *„— Pe dracu’ fac, se răsti iar noul venit și rămase mai departe în picioare cu băţu’ acela în mână...”* (Vol.2, p.172); *„Aşa, fire-ai al dracului, aşa îţi trebuie, eu mă gândesc la bâtu şi tu clănţăni la mine ca un turbat, când eu nu ţi-am făcut nimic…”* (Vol.2, p.281); *„— Dă-l dracului, nu ştie nici să se iscălească, spuse Costache al Joachii cu dispreţ.”* (Vol.2, p.183); *„— Păi să ştie, fir-ar ai dracului!”* (Vol.1, p.126); *„Ce-o să mănânci, mă, tâmpitule?”* (Vol.1, p.425); *„— Aşa a făcut toată lumea?! Ai uitat, fă? Tâmpito!”* (Vol.1, p.162); *„— Ne-no-ro-ci-tu-le! Paraschive! Nenorocitule ce eşti!”* (Vol.1, p.412); *„El și cu nenorocitu-ăla de Mantaroşie și care s-or mai ivi…”* (Vol.2, p.102); *„Mânca-o-ar pământul de casă!”* (Vol.2, p.458); *„— și tu ce-oi fi având, fire-ai afurisită să fii,...”* (Vol.2, p.146); *„Mă, Costache, zice, m-au bătut, mă, tu-i paştele mă-sii.”* (Vol.2, p.109).

Omul de la sat vorbește mai buruienos, astfel își înjură și blesteamă nevasta, înjură și blesteamă pe toată lumea, animalele, de mama, de tata și de toate componenetele lor anatomice: *„— Nea, n-auzi, surdule!... Tu-ţi adineaurea mă-tii! strigă Moromete înfuriat.”* (Vol.1, p.30); *„Nuu! Taci, tu-ţi raiul mă-tii! Taci, ceara mă-tii!”* (Vol.1, p.161); *„— Nia d-acolo, plesni-ţi-ar ochii de potaia dracului! ţipă Guica ieşind afară. Mâncaşi mâncarea puilor, lovi-te-ar turbarea astăzi şi mâine! [...] Furioasă, Guica izbi cu bulgări în gard blestemând: — Mânca-ţi-ar coada cui te are, că nu-ţi dă să mănânci şi vii şi faci burtă în curtea mea! Fă, armăsăroaicelor, legaţi-vă câinele, mânca-l-aţi fript!”*(Vol.1, p.248); *„Numărul curent, numele și pronumele, comuna și judeţul, ocupaţia și p… mă-sii!”* (Vol.2, p.109).

Limba de lemn este o trăsătură caracteristică a operelor scrise în perioada comunistă. Marin Preda se înscrie în galeria scriitorilor care dialoghează cu cititorul pentru a trage un semnal de alarmă asupra alienării limbii, folosind personajele pe care le creează pentru a transmite, uneori doar în

subt ext, alteori la vedere, mesajele de avertizare asupra încercării de a transforma literatura din artă a cuvântului, în instrument al răspândirii ideologiei.

Preda surprinde transformările impuse de ideologia comunistă, atât în planul vieții sociale, cât și în plan lingvistic. În volumul al II-lea al romanului *Moromeții* acesta prezintă o lume schimbată, în care nimeni nu se mai regăsește, unde fiecare este nevoit să se adapteze pentru a supraviețui. Nici biserica nu iese din tipare, folosindu-se, astfel, orice mijloc de inoculare a ideologiei. Altfel, funcţionarii rurali, învăţători şi tineret şcolar erau mobilizaţi, constituiţi în echipe şi trimişi prin casele oamenilor şi pe câmp să „popularizeze" aceste dispoziţiuni şi instrucţiuni. *„Preotul însuşi, în prima duminică de seceriş, citi în biserică o enciclică a Patriarhiei Ortodoxe Române prin care, cu texte din Evanghelie sau din scrisorile Sfântului Apostol Pavel, erau îndemnaţi oamenii să asculte de ordinele autorităților și să adune cu grijă „darul ceresc" al pământului, să nu risipească grâul, să-l secere la timp și să nu-l scuture întârziind recoltarea"* (Vol. 2, p. 292).

Nivelul morfologic și sintactic

Verbele modale sunt construite cu verbele a avea, a da, a fi, a trebui, a veni, a vrea, se cade, se cuvine, se pare. *„— ... trebuie să ne întoarcem acasă!"* (Vol.1, p.36); *„— Nu-i vine neam să stea, spuse din nou Dumitru lui Nae."* (Vol.1, p.125); *„Nu se întâmplase încă nimic, dar avea să se întâmple, simţea că de aici înainte avea să dorească şi mai mult să-l vadă pe Moromete aşa cum îi ţâşnise în clipa aceea dorinţa, adică acesta să vină la el la poartă şi el, Tudor Bălosu, să-şi bată joc de el şi să-l umilească."* (Vol.1, p.154); *„Un băiat deştept spune o dată lucrul pe care îl are de spus şi a doua oară nu-l mai repetă."* (Vol.1, p.285); *„Ţugurlan da de bănuit că, în ce priveşte problema discutată, nu credea că Moromete poate să înţeleagă ce gândea de fapt Ţugurlan despre ea şi asta oricât de mult ar încerca Ţugurlan să-i explice"* (Vol.1, p.304); *„Ei, intru eu şi iau ţuica, o beau şi dau să plec."* (Vol.1, p.332); *„Mare şi tare, Moromete, era să nici nu-l mai cunosc."* (Vol.1, p.333).

Verbele iotacizate reprezintă un fenomen morfologic întrebuințat de lingviști ca Sever Pop, Iorgu Iordan, Alexandru Graur, care constă în fenomenul de alterare a consoanelor *t, d, n, r, l, s* și este specific graiului din Oltenia: *să-l puie, să-l ție, să roază, să viu, să mă amâie, să rămâie, să prinz, să mâie etc.*

Perifrazele populare de viitor sunt foarte frecvent folosite, atât ăn discursul auctorial, cât și în replicile personajelor reproduse în stilul direct, indirect și indirect-.liber: *„Ce-**o să creadă** lumea despre noi dacă ai să-l laşi pe băiatul lui Florică repetent? „Ia uită-te, **o să zică**, mama lor de învăţători, că proşti copii mai au."* (Vol.1, p.256); *„în loc să le răspundă prin cuvinte făcuse un gest cu mâna, adică mergeţi şi voi înainte, că tot n-**o să înţelegeţi** dacă vă spun..."* (Vol.2, p.15); *„Că nici ea n-**o să** mai **stea** mult şi **o să se ducă** şi ea."* (Vol.2, p.29); *„...Dacă **o să trăiesc**, **o să am grijă** de copil, dacă nu, e loc şi pentru mine în deal la cimitir."* (Vol.2, p.30) etc.

Verbele la prezumtiv pot avea două funcții principale: de formulare de presupuneri și a dubiului care le însoțește și de marcare a distanței față de idei preluate de la alții *„Unde dracu **s-o fi ducând**?!"* (Vol.1, p.223); *„Te-**o fi privind**, zise."* (Vol.1, p.213); *„Acu de ce m-**oi fi făcând** să mă scol degeaba?! Ce-**i fi având** cu mine?!"* (Vol.1, p.181); *„Tu ce treabă **oi fi zicând** că ai încoace?"* (Vol.2, p.210); *„n-**oi fi vrând** să mă duc tot eu?"*(Vol.2, p.191); *„I-**o fi plăcând** de el!"* (Vol.2, p.409) etc.

Forme apocopate ale unor verbe la imperativ, ca: *scoal'* - *„Niculae, scoal' că te calcă căruţa!"* (Vol.1, p.328); *vin' – „Ia vin'ncoace."* (Vol.1, p.247).

Omonimia formei verbale de persoana a III-a, singular-plural, „dezacordul" reprezintă o marcă populară-regională care apare în replicile personajelor: *„Mă, voi auziţi ce spune ăsta aici?!"*(Vol.1, p.130); *„E mulţi şomeri în Bucureşti, ..."*(Vol.2, p.19); *„dacă nu-i bate nemţii acuma pe ruşi, până în iarnă, îi bate ruşii pe nemţi!"*(Vol.2, p.30);

Forme populare ale pronumelui și ale adjectivului demonstrativ – constituie unul dintre cele mai evidente și mai frecvente mărci de oralitate: *„S-a apucat cu omul **ăsta**"* (Vol.1, p.182); *„Nu-i fac nimic, îi iau declaraţie şi pe baza ei să se judece cu **ăsta**"* (Vol.1, p.183); *„Păi, bă Nilă, lumea*

zice că suntem noi proşti, tu ştii ***asta****? îl informă Paraschiv având în glas ceva care arăta că în privinţa* ***asta*** *de mult sunt ei acoperiţi de ruşine."* (Vol.1, p.198); *„...Niculae l-ar fi înecat pe nenorocitul* ***ăla*** *de Gheorghe [...] Noroc că* ***ăla*** *nici nu se uita la el..."* (Vol.2, p.441); *„a vorbit el cu tovarăşii* ***ăştia****"* (Vol.2, p.197); *„****Ăştia*** *sunt mai mari ca regele"* (Vol.2, p.165); *„Uite, sunt fetele* ***astea*** *aci şi fraţii* ***ăştia****"* (Vol.1, p.203); *„****astea*** *sunt aşezări efemere"* (Vol.2, p.15) etc.

Formele reduse ale numeralelor de la unsprezece la nouăsprezece: *„căruţele care aşteptau „trenul de* ***doişpe****", de miezul nopţii"* (Vol.2, p.229); *„E fată mare, nu mai are* ***paişpe*** *ani"* (Vol.2, p.148); *„Păi, câţi să fie, vreo* ***cincişpe****, răspunse Ţugurlan la fel de uimit că aceşti cincişpe ani erau pe-acolo pe-aproape prin preajma lor şi nici nu băgaseră de seamă când trecuseră."* (Vol.2, p.471); *„E fată mare, nu mai are* ***paişpe*** *ani"* (Vol.2, p.148); *„E fată mare, nu mai are* ***paişpe*** *ani"* (Vol.2, p.148) etc.

Omiterea articolului „-l" este un fenomen specific oralității, transcrierea nepronunțării articolului „-l" este marcată în general de apostrof: *„Asta era în plin centru' Bucureştiului..."* (Vol.2, p.11); *„nu e dracu chiar atât de negru"* (Vol.1, p.347); *„îţi spun cu frumosu',..."* (Vol.1, p.183); *„Plânge ca blegu'!"* (Vol.1, p.245) etc.

Adverbele, ca forme ale limbajului colocvial oral, care dovedesc apartenența personajelor la mediul popular: *„Păi foarte mulţumesc, dă-mi şi mie* ***ici****, României, nişte colonii, să trăiesc bine, şi să vezi cum învăţ carte."* (Vol.1, p.261); *„şi atunci venim* ***colea*** *în sat"* (Vol.1, p.343); *„Ce fac eu* ***aicea****, domnule?"* (Vol.2, p.158); *„Era* ***acolea****, ca un paznic voluntar al primăriei,"* (Vol.2, p.317).

Interjecțiile constituie un factor de oralitate cu puternice valori stilistice, aflate în zona popular-familiară: *„Mi-era niţel frică şi mie:* ***haiti****, acu' îl întoarce îndărăt!"* (Vol.1, p.195); *„M-am dus la ăla şi ăla,* ***oleu****, nici nu vrea să stea de vorbă."* (Vol.1, p.188); *„A... Moromete![...] Aha! Aha! exclamă. [...]He, he, he!"* (Vol.1, p.191-192); *„Zău că l-am făcut! Aoleo!"* (Vol.2, p.420).

La nivel sintactic, Preda folosește o sintaxa complicata, topind într-o singură frază exprimarea directă și indirectă (gândul scriitorului exprimat prin evocare și gândul personajului evidențiat prin dialog), acesta se exprima clar, transparent.

Ilustrativă este scena în care autorul îl prezintă pentru ultima oară în mod direct pe Moromete. *„Moromete se apropia încet cu șanțul său de viroagă, îl termină și se întoarse apoi și îl luă de la cap să-l adâncească. Apa se scurgea la vale cântând și de sus continua să toarne fără oprire. Moromete ridică fruntea și se uită și ceea ce văzu îl făcu să-și dea pălăria pe ceafa de admirație. Șanțul cel mare, comun tuturor grădinilor de pe-acolo, dădea peste mal de-atâta apă și dacă n-ar fi curs cu repeziciune spre o direcție a ei care ducea spre râu, te-ai fi putut teme că dacă ploaia nu se va opri curând, va îneca satul.*

Lipsind atâta vreme din pridvor Ilinca se neliniști cea dintâi de tatăl ei și ieși după el cu un sac în cap. Când îl văzu cu sapa în mână și ud de sus până jos începu să strige la el să se întoarcă numaidecât în casă, nu-și dădea seama că putea să răcească și să moară? Dar Moromete parcă nici nu auzea și zadarnic fata se apropie și îl trase de mână, fugi de-aici, o goni el, nu vezi că e ploaie caldă? Dar așa caldă cum era, fata și începuse să clănțăne din dinți. Se întoarse în casă și curând ieșiră și celelalte surori și începură și ele să strige spre grădină, tată, vin încoace, însă fără ca el să le asculte, conducând mai departe torentele de apă, făcându-le loc cu sapa și continuând liniștit și netulburat să vorbească, prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși..." (vol.2, p.377)

Caracterul narativ al stilului derivă aici din abundența verbelor. Scriitorul alternează subtil timpurile verbale (prezentul, perfectul simplu și imperfectul), sugerând mai multe acțiuni simultane. Cele trei gerunzii din finalul scenei (*„conducând", „făcând", „continuând"*) ne prezintă un Moromete prins într-o acțiune fără durată. Se observa numărul mare al propozițiilor subordonate, sugerând că acțiunea principală intră în relații multiple și complexe.

Astfel unele fraze cuprind propoziții ce aparțin unor planuri narative diferite: al naratorului și al personajului. Această trecere de la un plan la altul, de la vorbirea indirectă la cea directă nu este

mar cată prin mijloace gramaticale sau prin semne de punctuație. Aceasta fuziune dintre vorbirea directă și indirectă, unde trecerea este anunțată de ton, este specifică limbii vorbite.

Stilul lui Preda diferă de la un volum la altul, în funcție de construcția sintactică a frazelor.

În primul volum predomină stilul indirect liber, îmbinarea stilului direct cu cel indirect făcându-se după o tehnică normală, prin folosirea semnelor de punctuație de marcare a vorbirii directe. În volumul al doilea predominant este stilul direct al autorului, care dă gândirii coerență și cursivitate.

Referitor la stilul romanului, criticul Eugen Simion afirmă: „S-a vorbit în legătură cu stilul romanului, de detașarea ironică a naratorului. Ironia este o formă a participării, căci numai tragedia îngheață și separă. Râsul izolează dar și apropie, stabilește o punte de comunicare, exceptând, firește, formele lui atroce (sarcasmul). Contrar a ceea ce se zice, ironia nu distruge, sau distruge după ce subiectul și-a asumat obiectul. Când Ion Luca Caragiale spune că este *sentimental,* nu spune un neadevăr. Moromete a fost numit un *ironist* și, pe tema capacității sale de disimulare, s-a scris o întreagă literatură."[6]

În lupta sa cu dominația atotputernică a stilului *Morometilor,* Marin Preda încearcă din răsputeri să-și croiască un alt stil, un stil „propriu", care să nu fie *morometian,* ci *predian.*

O altă caracteristică a stilului morometian o reprezintă intonația, un ingredient pentru *teatralitatea stilului*[7],

Stilul morometian își are originile în balcanismul profund al spiritualității dunărene, mai precis, antonpannești, căci „O confruntare, prin detașare ironică, cu lumea întâmplărilor, a «pățaniilor» și a tipologiei umane din scrierile lui Pann se poate constata în numeroase scene din *Morometii, volumul I.*"[8]

Marin Preda încearcă să se smulgă stilului „morometian", pornind o adevărată luptă (după cum îi mărturisea lui Florin Mugur[9]) pentru a-și crea un stil „propriu". Lupta a fost însă grea, și nu se poate spune că prozatorul a câștigat-o, dovadă în acest sens fiind tocmai faptul că toate romanele ulterioare capodoperei posedă o bună doză din alchimia „stilului morometian".

Spectacolul lingvistic al romanului *Morometii* este de-a dreptul fascinant, astfel, Marin Preda se impune ca unul dintre cei mai mari creatori de limbă din literatura română, alături de Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Zaharia Stancu, Ștefan Bănulescu sau Fănuș Neagu.

BIBLIOGRAPHY

Academia Română, *Dicționarul explicativ al limbii romane (ediția a II-a),* Editura Univers Enciclopedic, București, 1998

Academia Română, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române - ediția a II-a,* Editura Univers Enciclopedic, București, 2016

Academia Română, *Gramatica de bază a limbii române - ediția a II-a,* Editura Univers Enciclopedic, București, 2016

Caracostea, Dumitru, *Expresivitatea limbii române*, Editura Polirom, Iași, 2000

Colciar, Rozalia, *Textul dialectal din perspectivă pragmatică,* http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A23724

Comșulea, Elena, Șerban, Valentina, Teiuș, Sabina, *Dicționar de expresii și locuțiuni,* Editura Știința, Chișinău, 2010

6 Eugen Simion, *Scriitori români de azi, vol. I,* (Realismul psihologic - Marin Preda), Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 416

7 Stelian Dumistrăcel, *Pretexte Antonpanneşti la Marin Preda:* O adunare liniştită în Anuar de lingvistică şi istorie Literară, Tomul XXIX, 1983-1984 B, publicație a Centrului de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității „Al. I. Cuza", Iași, p. 104

8 Ibidem, p.105

9 Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda,* Editura Albatros, București, 1973, p. 59.

Coteanu, Ion, *Considerații asupra structurii stilistice a limbii*. În: „Probleme de lingvistică generală“, volumul IV, Editura Academiei, București, 1962
Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, București, 1973
Duda, Gabriela, *Dicționar de expresii și locuțiuni ale limbii române*, Editura Albatros, București, 1985
Dumistrăcel, Stelian, *Pretexte Antonpanneşti la Marin Preda:* O adunare liniștită în Anuar de lingvistică și istorie Literară, Tomul XXIX, 1983-1984 B, publicație a Centrului de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității „Al. I. Cuza", Iași
Iliescu, Adriana, *Proza de analiză. De vorbă cu Marin Preda,* în Gazeta literară, nr. 5, 1961
Iordan, Iorgu, *Limba română contemporană*, Editura Ministerului Învățământului, București, 1956
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe, (Ultimul țăran),* Editura Eminescu, București, 1991
Micu, Dumitru, *Romanul românesc contemporan*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959
Milaș, Constantin, *Introducere în stilistica oralității*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988
Mugur, Florin, *Convorbiri cu Marin Preda*, Editura Albatros, București, 1973
Munteanu, Ștefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Editura de Vest, Timișoara, 1995
Preda, Marin, *Morometii, vol.* I, Editura Curtea Veche, București, 2009
Preda, Marin, *Morometii, vol.* II, Editura Curtea Veche, București, 2009
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, vol. I,* (Realismul psihologic - Marin Preda), Editura Cartea Românească, București, 1985
Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura Didactica și Pedagogica, București, 1968

TH E SCIENTIFIC PROGRESS IN THE XIX CENTURY

Elena Diana Buicu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The XIX century was a period of scientific progress, in which the knowing of the world was made in a fully understanding of nature and the physical and life sciences developed seriously. This century totally deserved the nickname "the golden age of science", because it was the science which ruled the entire human activity. In this period, it represented a stimulus of the arts and during the Romanticism the role of the scientific knowing, among humans, grew. The romantics greeted the scientific progress and their vision about the world, included theories on life, nature, health and sickness, all taken from science. They transposed them in art with the help of sensitivity and intuitive phantasy. In Physics, Biology, Chemistry, Astronomy, Archeology, Math, the romantic artist discovered signs that brought order into the world, signs that he underlined using the word.

Keywords: science, art, society, romanticism, progress.

Introducere

Definit de către istoricii europeni drept „un secol lung", deoarece se întinde din 1789, când a avut loc Revoluția franceză până în 1914, atunci când izbucnește Primul Război Mondial, război perceput de „cei mai mulți ca o cotitură epocală"(Frevert, 2002: 7), secolul acesta a rămas în istorie drept *epoca de aur a științei*, deoarece s-au înregistrat progrese majore și descoperiri importante, ceea ce a generat o mai bună înțelegere a universului. Anul 1789 a reprezentat un moment decisiv în istoria lumii, un moment de răscruce, deoarece consecințele Revoluției franceze s-au perpetuat în Europa întreagă. Aceasta a devenit o putere economică, politică și culturală de necombătut, dar și un teritoriu al inovației și al evoluției științifice.

Ceea ce a guvernat secolul al XIX-lea și a conturat relațiile sociale din acea vreme a fost industrializarea. Agricultura prinde teren în detrimentul activităților industriale și urbane. De aceea, omul acestui secol poza în tipologia muncitorului, iar fabrica era mijlocul prin care muncitorii reușeau să îndure mizeria și sărăcia. Întreprinzătorii, oamenii de afaceri, au început să fie incluși în elitele sociale și politice ale societății și au fost acceptați de aristocrație, clasă socială majoritară. Epoca aceasta a avut o energie creatoare ieșită din comun, pentru că era populată de cei mai mulți exponenți ai științei, de inventatori și ingineri, ale căror experimente au favorizat progresul și au etichetat acest secol drept „epoca secularizării și a raționalizării" (Frevert, 2002: 10).

Pe de altă parte, stilul de viață al oamenilor era specific familiei burgheze, concepută ca „un soi de *hortus clausus*, unde adevăratele virtuți ale omului erau stimulate și ocrotite pentru a nu fi atinse de violența și pericolele lumii exterioare" (Frevert, 2002: 11). Ioana Pârvulescu, în memorabila sa carte, *În intimitatea secolului 19*, realizând o paralelă între prezent și trecut, întrevede un dialog și o continuitate între acest secol și veacul nostru: „Secolul 19 e o altă planetă și totuși m-am simțit oarecum acasă printre acești străini, erau și ei un fel de *noi* și știau să repare o roată de căruță cu aceeași abilitate cu care un șofer din viitor va schimba un cauciuc, își îngrijeau caii așa cum ne îngrijim noi mașinile, aveau locuri de popas stabilite, ca să-și hrănească și să-și adape patrupedele așa cum poposim noi, cu cele patru roți cauciucate ale noastre ". Despre modul în care își petreceau zilele, autoarea povestește: „În saloanele de ieri, la fel ca la reuniunile de azi, bârfa dădea de lucru celor fără altă grijă de viață, grijile financiare dădeau bătăi de cap capului de familie, copiii făceau griji și dădeau de furcă părinților, iar dragostea făcea griji, dădea de lucru, de furcă, de bârfit și bătăi de cap deopotrivă". Concluzia autoarei este că „lumea lor s-a

dov
edit

însă atît de uluitor de nouă în vechimea ei", că „ei toți erau pregătiți pentru mult mai mult decât atât, din moment ce erau convinși că omul va ajunge nemuritor prin puterea noului Dumnezeu din cerul lor, știința"(Pârvulescu, 2017: 8).

Iată că știința era o nouă religie la care se închina omul secolului al XIX-lea, deoarece doar prin intermediul științei, își putea potoli neobosita sete de cunoaștere. Bertrand Russel analizează noțiunea de știință, așa cum era percepută în acest secol și rezumă că: „Mulți oameni de știință ai secolului al XIX-lea nu au fost revoluționari, nici din punct de vedere intelectual și nici politic(...). Acest temperament precaut al inovatorilor a ajutat ca secolul al XIX-lea să devină cunoscut pentru rapiditatea extremă a progresului său"(Russel, 2018: 81).

Studiind din punct de vedere diacronic evoluția științelor, Bertrand Russel consideră că acestea „s-au dezvoltat într-o ordine inversă față de ceea ce ar fi fost de așteptat. A fost adus mai întâi sub domeniul legii ceea ce era cel mai îndepărtat de noi înșine, apoi, treptat, ceea ce era cel mai apropiat: întâi cerul, apoi pământul, după care viața animală și vegetală, apoi corpul uman și, în ultimul rând, până acum în mod imperfect, mintea umană"(Russel, 2018: 59).

Simpatia pentru astrologie, ca știință a cerului, este prezentă și în rândul gânditorilor acestui secol care pomeneau numele lui Kepler „cu pioasă venerație, pe Newton îl detestau văzând în el pe întemeietorul concepției mecaniciste asupra lumii, pe dușmanul adevăratei religii, al adevăratei filozofii, al adevăratei concepții asupra naturii"(Huch, 1974: 352). Negându-l pe Newton, deoarece credeau că a negat stelele, deci și pământul, romanticii s-au îndreptat spre magnetismul animal și evoluționism. Trăgându-și sevele din iluminism, etichetat drept piatra de temelie a științei moderne, romantismul impune în lume conceptul de *romantizare*, care s-ar traduce printr-un „proces de vivificare și personalizare". Este momentul când „ știința a confirmat poezia bogată în instituții a popoarelor naive care așezase zei și eroi pe cer ca aștri. (...) Ceea ce fusese doar imagine devine acum realitate." (Huch, 1974: 351) Executând o recitire a imaginarului romantic, Cătălin Ghiță subliniază că „în poezia romantică, imaginile poetice nu subzistă în sine, ci doar grație sugestiilor pe care sunt apte să le genereze în ordinea expresivității"(Ghiță, 2013: 165).

Romantismul, curent literar ce a atins apogeul în secolul al XIX-lea, este momentul care leagă cel mai bine știința de artă, deoarece omul romantic înțelege că atât știința, cît și arta au menirea de a oferi înțelesuri și descifrări ale universului. Ambele sunt puse în slujba adevărului, în timp ce știința se află în căutarea lui prin cunoaștere științifică, arta îl caută cu ajutorul intuiției, al inspirației, care pornește din investigarea realității și sublimarea ei. De aceea, demn de amintit aici este crezul lui Bertrand Russel despre știință, considerând că aceasta „încurajează abandonarea căutării adevărului absolut și înlocuirea lui cu ceea ce poate fi numit *adevăr tehnic*, care aparține oricărei teorii ce poate fi folosită cu succes în invenții sau în predicția viitorului"(Russel, 2018: 32).

Atât arta, cît și știința sunt preocupate de cunoaștere, căci doar aceasta este mijlocul de căutare a adevărului. În acest sens, Karl R. Popper face o distincție clară între adevăr și certitudine, ceea ce apropie și mai mult arta de știință. Ambele înseamnă cunoaștere, însă „cunoașterea nu este căutare a certitudinii. Greșeala este omenească: orice cunoaștere omenească este supusă erorii și de aceea incertă. De aici rezultă că trebuie să distingem foarte limpede între adevăr și certitudine"(Popper, 1998: 12). Filozoful austriac-britanic, Karl Popper a pledat pentru o metodă universală ce cuprindea atât încercare, cât și eroare, iar această metodă viza tot ceea ce este produs de mintea umană, deci atât știința, cât și arta.

Progresul științific în secolul al XIX-lea

Privit diacronic, romantismul apare nu doar ca unificator al cultului revoluției din Franța cu acela al poporului, ca o victorie a libertății, ci și ca un pivot al descoperirilor științifice ale timpului. În deplină epocă a raționalizării, romantismul este solidar cu atmosfera epistemică a acestei epoci, cu știința și cultura, afirmându-și fascinația față de originile vieții și față de mecanismele evoluției civilizațiilor. Mișcarea romantică a salutat progresele majore pe care le-a făcut știința. În această perioadă, cel mai mult s-a dezvoltat cercetarea în biologie, prin teoria evoluției lui Darwin. De

ase
men
ea, progrese s-au înregistrat și în fizică (electromagnetismul), în matematică (geometria noneuclidiană și teoria grupurilor), dar și în chimia organică. În timpul romantismului, a crescut rolul cunoașterii științifice în rândul societății, deoarece a guvernat aproape orice activitate umană, iar artistul romantic a transpus în opera sa legi științifice pe care, după ce le-a studiat în detaliu, le-a transfigurat în artă prin intermediul limbajului artistic. Deși un creator extrem de individual, ce pune accent pe imaginatie, considerând-o singura cale spre adevăr, artistul romantic este „bătut de gânduri" și împărtășește postulatele științifice ale vremii.

Contemporană cu mișcarea romantică a fost și instituționalizarea științei moderne. La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, s-au înregistrat studii importante în electricitate și în magnetism, care au aparținut lui Luigi Galvani, Giovanni Aldini, Alessandro Volta, Michael Faraday, Georg Ohm. Aceste studii au avut drept consecință unificarea celor două fenomene într-o singură teorie a electromagnetismului de către James Clerk Maxwell. În 1803, John Dalton a emis o teorie conform căreia toată materia este făcută din atomi, care sunt cele mai mici componente ale acesteia. În 1869, D. Mendeleev a compus tabelul periodic al elementelor pe baza demonstrațiilor despre materie ale lui Dalton. Aproape până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, oamenii de știință au lucrat în chimie organică și au sintetizat sute de compuși organici. Tot atunci a fost valorificată petrochimia pământului după epuizarea aprovizionării cu petrol.

Evoluția geologiei moderne a fost simultană cu secolul romantic, când au fost emise primele teorii despre suprafața pământului, despre apariția munților, despre existența cutremurelor și a vulcanilor. Tot în această epocă, astronomia a înregistrat un mare avans, întrucât în 1801 a fost observat pentru prima dată un asteroid, iar în 1846 a fost descoperit Neptun. De asemenea, teoria cea mai importantă, dar și cea mai controversată a fost teoria evoluției prin selecția naturală propusă de Charles Darwin în cartea sa, *Despre originea speciilor,* apărută în 1859. Savantul a considerat că trăsăturile tuturor ființelor vii au fost modelate prin procese naturale pe perioade lungi de timp. Teoria aceasta a contribuit la înțelegerea locului omului în univers. Nu trebuie ignorat faptul că încă din 1866 au fost dezvoltate legile eredității de către călugărul morav Gregor Mendel, ceea ce a constituit începutul studiului geneticii.

Secolul al XVIII-lea a fost hotărâtor în transformarea lingvisticii într-un domeniu independent de studiu, iar secolul al XIX-lea a constituit începutul catalogării limbilor lumii. Anul 1879 a fost cel care a atestat psihologia ca disciplină științifică de sine stătătoare. Atunci, Wilhelm Wundt a fondat primul laborator de cercetare psihologică. Un rol important în dezvoltarea psihologiei au avut savanții: Ivan Pavlov, William James și Sigmund Freud, care au încercat să realizeze prin studiile lor cunoașterea științifică a minții, au pus bazele științei cognitive, acea știință care a făcut din *minte* subiect de cercetare.

Modernizarea lumii a vizat și apariția sociologiei moderne care este solidară cu începutul secolului al XIX-lea. Sociologii erau preocupați de raționalizarea societății, adică, așa cum spuneau ei, de prinderea indivizilor într-o *cușcă de fier* a gândirii raționale. Rezultat al epocii iluminismului, antropologia a avut în centru studierea comportamentului uman. La sfârșitul secolului al XIX-lea, s-au desfășurat adevărate lupte pentru studiul omului care au dus la divizarea acestei științe în două ramuri: antropologia fizică și antropologia culturală.

Tot în această perioadă, mai exact în anul 1837, a apărut prima carte despre istoria științei, intitulată *Istoria științei inductive,* al cărei autor a fost William Whewell. Romantismul a fost contemporan cu știința humboldtiană, acea știință care a permis întrepătrunderea cercetării științifice cu epoca sentimentelor, a sensibilității și a aspirațiilor artistice. Se cuvine a clarifica aici, în această trecere în revistă a progresului științei din perioada romantismului, noțiunea de *revoluție științifică*, așa cum a fost numit progresul științific încă din secolul al XVIII-lea. Istoricii sunt cei care au folosit acest concept care rezumă evoluțiile din matematică, fizică, astronomie, biologie, chimie ce au modificat descoperirile de până atunci în cercetarea naturii. Aceste revoluții științifice au produs schimbarea de viziune în cunoașterea științifică, au înlocuit vechiul cu noul. Se presupune că începutul revoluției științifice este constituit de revoluția copernicană, urmată de

vizi
unil
e lui Isaac Newton din cartea sa *Principia*. Un alt revoluționar a fost considerat Francis Bacon care și-a manifestat încrederea în progresul științei prin crearea unor societăți științifice. Un alt savant demn de amintit aici este Galileo, datorită căruia s-a dezvoltat știința mișcării. De asemenea, nu trebuie ignorat faptul că revoluția științifică a influențat iluminismul, nu și romantismul, care era văzut ca o epocă în care știința se declarase a fi o disciplină unitară. Este momentul în care au fost înființate instituții și comunități ce au interacționat cu arta și cultura, completându-se reciproc. Deosebit de semnificativă pentru relația dintre știință și literatură este și noțiunea de *filozofia naturii*, acea *naturphilosophia* din tradiția germană, care a dăinuit în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea. Filozofia naturii vizează încercarea omului de a realiza o sinestezie între natură și spirit. Asociată, deci, romantismului, naturphilosophia inițiază imaginea lumii naturale ca macroorganism. Prin această viziune asupra lumii, îmbrățișată de nume mari ca Goethe, Hegel și Schelling, naturphilosophia se îndepărtează de știință, care are o viziune mecanică asupra lumii, văzând-o ca pe o mașinărie.

Filosofia naturală a precedat științele naturale, empirice și include raționamentul în explicarea naturii. Platon este cel care, în dialogul său *Charmide*, consideră filosofia naturală o parte teoretică a filozofiei, o știință care explorează cosmosul în vederea înțelegerii universului. De asemenea, filozoful cataloghează medicina și arhitectura drept științe auxiliare, bazate pe cunoașterea filozofică a lumii, fiind adjuvante artelor. Se pare că Platon a fost primul care a sesizat o legătură între artă și știință, deci între suflet și minte. Obiectele de studiu primordiale în filozofia naturii sunt: natura, în general, deci astronomia, cosmologia, hazardul, infinitul, mișcarea, timpul, elementele, materia. Toate acestea nu sunt altceva decât teme fundamentale, omniprezente în operele artiștilor romantici. Prin studierea, contemplarea și prin transformarea lor în artă, artistul romantic devine un filozof al naturii și se convertește în diverse ipostaze științifice, devenind astfel un "uomo universale".

Ecologist, biolog, astronom, fizician, chimist, arheolog, artistul romantic are menirea de a descoperi semne ordonatoare ale lumii, de a le reda cititorului prin intermediul expresiilor lingvistice, prin cuvânt. Prin sensibilitatea sa artistică, acesta poate metamorfoza legile științifice în artă , căci este un privilegiat al sorții ce poate avea viziuni despre lume și despre om, unind realitatea cu ficțiunea în căutarea frumosului.

Omul romantic și progresul științific

Această retrospectivă a progresului înregistrat în lumea invențiilor științifice contemporane romantismului a avut rolul de a evidenția importanța pe care artistul romantic o acordă acestui progres, știința reprezentând pentru el mai mult decât o sursă de inspirație. Nicio clipă, romanticii nu s-au îndepărtat de postulatele științifice din această lume a rațiunii pure, obiective și au salutat, prin creațiile lor, saltul măreț al științei din veacul în care au trăit. Semnificativă în acest sens este afirmația lui Edgar Papu, criticul literar care a rezumat preocupările artiștilor din acea vreme: „Romanticii nu s-au intimidat față de achizițiile obiective ale intelectului epocii. Atâția dintr-înșii chiar își împărtășeau pe un plan străin de trăirea și de creația lor romantică- postulatele unei limitate aplicări raționale asupra fenomenelor" (Papu, 1980 : 117). Această legătură cu știința i-a ajutat să valorifice în opera lor teme majore, derivate din filozofia naturii, dar și să-și exerseze gândirea în caiete și manuscrise, care au devenit un laborator al experimentelor științifice sau al calculelor matematice; un adevărat exercițiu al minții.

Lumea romantică este fabuloasă. Ea presupune înainte de toate o metafizică, un sistem de gândire, o dialectică numai a ei, care o singularizează în istorie. Apărută după 1789, adoptând principii revoluționare, dar și o estetică a subiectivității și a sensibilității afective, lumea romantică este unică prin exponenții ei: intelectualul, artistul, burghezul, muncitorul, femeia, dascălul, medicul, revoluționarul, adevărate personaje ale epocii, ce au lăsat semne adânci în curgerea timpului.

Dep
ozit

ar, prin excelență, al sentimentului, omul romantic rămâne „omul eului, sau, mai curând, omul sortit distrugerii eului (Furet, 2000:27).

Romanticul se află într-o perpetuă căutare de sine, plonjează adesea în abisurile sale interioare, se supune unei autoscopii cu de-amănuntul, refugiindu-se în universul imaginar, în spații exotice prin intermediul reveriei și al visului. Deși destin individual, ce populează un spațiu al solitudinii, omul romantic este solidar cu progresul și însetat de absolut, indiferent de domeniul în care activează. De aceea, nu apare nicio diferență între intelectualul romantic și artistul romantic. F. Furet realizează un inventar al valorilor umane care dăinuie în structura intelectualului, astfel: „dascălul, apostol al învățăturii; medicul, imaginea științei; preotul, prin care religia continuă să lupte pentru adevărul revelat împotriva ofensivei modernității" (Furet, 2000:23). Artistul și savantul sunt fascinați de știința vieții, sunt guvernați, în egală măsură, de rațiunea sensibilă, de care vorbea Hegel, dar și de sensibilitatea dobândită prin raportarea continuă la natură. Ei percepeau natura ca pe un univers aflat într-o continuă mișcare și metamorfoză. Sergio Givone alcătuiește un portret al intelectualului, convins că acesta întruchipează figura nihilistului. În viziunea criticului, intelectualul romantic apare în următoarele ipostaze: estetul, utopistul, conservatorul, melancolicul, filologul, visătorul și vizionarul. Portretul este completat de figura simbolică a medicului care traversează metafizica vieții propusă de știință, referitoare la frenologie, magnetism, mesmerism, fiziologie și pragul psihologic, provocat de contactul cu lumea, de coexistența vieții și a morții în tot ceea ce înseamnă existență sau viețuire. Se observă în această simbioză acele trăsături contradictorii, care creionează profilul artistului romantic: fascinația pentru știința vieții, cu toate enigmele ei, cât și melancolia provocată de contemplarea vieții și relația cu ceilalți semeni. În acest sens, Cătălin Ghiță considera că „artistul izbutește, astfel, să pătrundă într-o dimensiune hieratică a dialogicului, sudând planurile imanent și transcendent prin forța și intensitatea propriului talent estetic" (Ghiță, 2013: 231). Se observă că în slujba adevărului, artistul romantic își pune talentul scriitoricesc, inițiind, prin opera sa, un dialog cu sine și cu ceilalți. Fascinat de originile vieții, prin preocupările sale științifice, dar și prin imaginația excesivă, acesta încearcă să definească locul omului în univers.

De aceea, omul romantic este sortit a fi un om al ambivalenței. Din această cauză, așa cum considera și Giorgio Cosmacini, romantismul nu cuprinde doar operele științifice și literare, ci și o întreagă viziune asupra lumii (Weltanschauung), ce include o concepție despre natură și o teorie asupra vieții, asupra sănătății și a bolii. El a realizat o consolidare prielnică artei și științei, pe lângă rațiunea proslăvită de iluminism, a adăugat și alte funcții cognitive și afective ca *fantezia intuitivă* și *sensibilitatea.* În acest sens, Edgar Papu constata că „dintr-o asemenea completare avea de profitat însăși rațiunea, devenită cu timpul dialectică, din statică, așa cum se arată încă în luminism" (Papu, 1980: 12). Uzând de aceste funcții psihice, artistul romantic a fost fascinat de contemplarea și analiza naturii, de cunoașterea lumii și deschide noi perspective asupra vieții, grație intuiției de o mare însemnătate.

BIBLIOGRAPHY

Cassirer, Ernst. *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane.* Traducere de Constantin Coșman. București: Ed. Humanitas, 1994.

Ghiță, Cătălin, *Orientul Europei romantice.Alteritatea ca exotism în poezia engleză, franceză și română*. București: Ed. Tracus Arte, 2013.

Huch, Ricarda, *Romantismul german*. Traducere și prefață de Viorica Hișcov. București: Ed. Univers, 1974.

*Omul secolului al XIX –lea***.** Volum coordonat de Ute Frevert și H. G. Haupt. Traducere de Ion Mircea. Iași: Ed. Polirom, 2002.

Omul romantic. Volum coordonat de F. Furet. Prefață de Elena Brăteanu.Traducere coordonată de Giuliano Sfichi. Iași: Ed.Polirom, 2000.

Papu, Edgar, *Existența romantică*. București: Ed. Minerva, 1980.

Pârvules cu, Ioana, *În intimitatea secolului 19*. București: Ed. Humanitas,2017.
Popper, Karl, *În căutarea unei lumi mai bune*. *Conferințe și eseuri din trei decenii*. Traducere din germană de Anca Rădulescu. București: Ed.Humanitas.
Russel, Bertrand, *Religie și știință*. Traducere din limba engleză de Monica Medeleanu. București: Ed. Herald, 2018.
Spangenburg, Ray. Moser Diane K. *Istoria științei.* 3 vol. Traducere Constantin Dumitru-Palcus. București: Ed.Lider.

A

TYPOLOGY OF DIGITAL AND ONLINE LITERARY TEXTS

Emma-Mădălina Lăcraru (Neamţu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: Digital literature and online literature cover many types of literary texts that are produced and distributed with the help of new technologies. From blogs to e-books, from cyber literature to enriched literature and to many others, each one of these productions has its own characteristics, regarding its content, its form, its author and its way of being received by the public. The purpose of this article is to present a typology of the texts that exist in the online environment, including the differences with the traditional literature - author, content and reader's perception. These online and digital literary productions are the result of a quest for authenticity both from the author and from the reader's sides, leading to an increasing subjectivity of the texts. Beyond technological progress, literature has not changed its nature, witch is based upon human creativity, and its aim, witch is to depict one's vision of the world.

Keywords: digital, literature, types, characteristics, blog.

Pour mettre de l'ordre dans la multitude des écritures qu'on peut lire sur Internet, il est nécessaire de définir les termes qui sont utilisés fréquemment en tant que synonymes, bien que leurs sphères de sens présentent des différences l'une par rapport à l'autre.

Premièrement, le mot *numérique* « 1.Se dit de la représentation d'informations ou de grandeurs physiques au moyen de caractères, tels que des chiffres, ou au moyen de signaux à valeurs discrètes. 2. Se dit des systèmes, dispositifs ou procédés employant ce mode de représentation discrète, par opposition à *analogique*» (cf. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/numerique/55253 ou https://www.universalis.fr/dictionnaire/numerique/). En même temps, les sources indiquent pour synonyme de ce mot le terme « digital ». Il est ainsi bien claire le fait que le numérique se réfère à ce qui est réalisé grosso modo à l'aide de l'ordinateur. Il faut bien faire la différence entre les œuvres *numériques* qui sont créées à l'aide des techniques facilitées par l'ordinateur et les œuvres *numérisées* qui ont été créées de manière traditionnelle, sur papier, et qui ont été ensuite traitées par les dispositifs numériques.

Ensuite, l'*Internet* et le *Web* sont deux choses différentes, mais qui fonctionnent ensemble, Internet étant le réseau qui permet de naviguer sur le Web, système d'interface graphique fonctionnant sur le principe des liens hypertextes permettant d'accéder à plusieurs pages à partir d'un même point. (cf. Debeaux, 2016).

En plus, *virtuel* « désigne des éléments de simulation tridimensionnels » dans le domaine de l'informatique (cf. https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/virtuel/), en portant sur ce qui est traité numériquement, qui n'a pas de matérialité physique. Le virtuel est tout ce qui n'est pas réel mais qui présente les qualités du réel au sens de l'actualité et non de la potentialité - le reflet d'un objet dans le miroir existe réellement, qu'on le voie ou non, ce reflet n'attend pas son actualisation par son percepteur. Le système informatique travaille d'une manière analogue à ce reflet dans le miroir, en traitant les représentations des objets réels comme s'il s'agissait vraiment des objets réels. La représentation d'une page web sur l'ecran de l'ordinateur est virtuelle - elle a tous les aspects d'une page imprimée mais elle est volatile - elle est rendue réelle grâce au fonctionnement des circuits informatiques. La littérature virtuelle englobe alors toutes les œuvres qui sont réalisées à l'aide des outils électroniques et qui ne sont disponibles que sur des supports numériques (Vurm, 2011).

Par la suite, la littérature virtuelle signifie aussi bien les œuvres numérisées (qui sont déjà imprimées ou bien imprimables, publiées sur des sites, des blogs et des revues en ligne, même si certaines d'elles exploitent les possibilités d'enrichissement expressif que permettent les dispositifs informatiques et qui les apparentent à des textes illustrés sophistiqués) que les œuvres numériques (dont le fondement est l'exploration d'usages des technologies, de modalités de création et d'accès, des manipulations de l'information et des personnes) (Bélisle, 2011).

Dans sa forme la plus commune, le terme *littérature numérique* désigne toute forme narrative ou poétique qui utilise les caractéristiques spécifiques d'un dispositif informatique. Le terme *multimédia* est généralement réservé au seul résultat, visuel et sonore observable par le lecteur sur un écran. Les propriétés spécifiques utilisées sont l'algorithmique, la générativité (fabrication en temps réel par l'ordinateur), la calculabilité, le codage numérique (qui permet au programme de travailler en même temps les images, les sons et le textes, voire d'utiliser un média pour en paramétrer un autre), l'interactivité, l'ubiquité (une œuvre est accessible de plusieurs endroits simultanément, ce qui autorise les œuvres participatives), la gestion des flux (par exemple l'utilisation du résultat des requêtes Google) et la compatibilité (qui permet à un programme de s'exécuter sur des machines différentes, sans que le résultat produit ne soit identique sur ces machines compte tenu de leurs différences technologiques). Ce phénomène, dénommé *labilité* est différent de la générativité car il n'est pas programmé, mais lié à la diversité des machines sur lesquelles le programme s'exécute (Bélisle, 2011).

Les points de repère les plus importants de l'histoire de la littérature numérique peuvent être rangés sous deux catégories. Il y a ainsi l'évolution des techniques et des expérimentations qui ont rendu possible l'existence du milieu numérique virtuel, marquée par l'invention de la machine de Turing en 1936, par le réseau ARPANET qui devient civil et public au début des années 1980 et accessible aux particuliers et aux entreprises en 1989 et qui représente véritablement la naissance d'Internet et par la naissance de World Wide Web, inventé par Tim Berners-Lee, en 1989-1990.

Du point de vue littéraire, il y a des expérimentations au cours du XXe siècle qui montrent l'affinité de la littérature avec la mécanisation des pratiques littéraires et la mise à l'épreuve des frontières du texte et qui expliquent la raison pour laquelle certains auteurs s'intéressent aux évolutions numériques. En 1945, le *Lettrisme* d'Isidore Isou, qui s'appuie sur les unités sonores pour produire du sens au-delà des mots, vu la destruction du langage et du vers en poésie. En 1953, la poésie sonore de Gérard Dufresne est inventée directement pour un dispositif sonore, se passant du papier. Il y a ensuite la poésie concrète, qui prend pour point de départ les *Calligrammes* d'Apollinaire et Mallarmé en même temps. La littérature se fait image et annonce la poésie animée du numérique, dans laquelle le texte est mis en mouvement et devient spectacle. En 1959, Raymond Queneau et François Le Lionnais créent l'*OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*). Ils font de l'expérimentation littéraire en lien avec le calcul mathématique et avec la mise en place de contraintes de création, ayant pour résultats, parmi d'autres: l'alexandrin greffé - „*Sur le vide papier sont les chants les plus beaux*", créé par Marcel Bénabou et Jacques Roubaud en 1978, à partir d'un alexandrin de Mallarmé et d'un hémistiche de Musset, Mallurset ; le lipogramme, l'œuvre sans lettre, prédéfinie (La disparition de Georges Perec). La littérature de contraintes a donné lieu à la création d'œuvres qui font partie du canon, telles *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino ou *cent Mille Milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Le livre est une machine, une sorte de programme manipulable par le lecteur pour faire advenir le sens.

Les prémisses de la littérature numérique sont situées dans la même période, la fin des années 1950. Philippe Bootz détermine comme point de départ la publication, par Theo Lutz, en 1959, d'un programme de générateur combinatoire de textes littéraires, sous le titre de *Stochastiche texte,* mais le tout premier générateur de textes combinatoire par ordinateur est un programme de Christopher Strachey, conçu avec Alan Turing pour le premier ordinateur, en 1952, *Love Letters.*

Le premier générateur de texte français date de 1964, il est l'œuvre de Jean Baudot et s'intitule *la Machine à écrire*, reprenant les problématiques en cours de questionnement du côté des oulipiens.

C'est en 1985 que Philippe Bootz (voir Débeaux, 2016) situe la naissance de ce qu'on appelle aujourd'hui littérature numérique, avec l'exposition de Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux,* au Centre Pompidou. Trois tendances commencent alors à se manifester : la génération textuelle (qui regroupe les tendances évoquées précédemment), l'animation textuelle (qui réunit et prolonge les expérimentations de la poésie sonore et de la poésie concrète) et l'hypertexte de fiction qui se développe selon les principes de Xanadu de Ted Nelson et prend appui sur le Web de Tim-Berners Lee, même si initialement il était créé par des logiciels comme Storyspace.

La littérature numérique peut émerger et exister parce que ces expérimentations littéraires ont eu lieu. La littérature numérique n'est pas un gadget, mais bien un espace ouvert de mise à l'épreuve du texte, ancré dans une continuité des pratiques, mais permettant un déplacement fructueux. Et c'est proprement ce déplacement qui constitue l'activité créatrice portée par la littérature numérique.

Les œuvres littéraires numériques présentent une relation structurelle avec un dispositif numérique. La plupart du temps, ce dispositif constitue le « milieu » de l'œuvre. Le numérique est à la fois moyen de communication, support, contrainte, instrument et condition de l'œuvre, ainsi que dispositif technologique unique intervenant dans la communication entre l'auteur et le lecteur.

Gaëlle Debeaux (2016) a passé en revue les courants ou genres de la littérature numérique, ayant comme point de départ les classifications de Philippe Bootz et de Jean Clément.

Philippe Bootz, dans *Les Basiques : la littérature numérique*, expose deux façons d'approcher la littérature numérique : selon la lecture du texte à l'écran, il y a la littérature générative, la poésie animée et l'hypertexte, qui diffèrent par la lecture que l'on va en avoir ou que l'œuvre implique ; selon le rôle spécifique du dispositif de communication, il y a les installations, les œuvres collectives ou collaboratives et les œuvres centrées sur le programme. Il distingue les œuvres générées par un programme (les *Haïkus* de Germaine Proust), les œuvres de poésie animée (*Déprise* ; *For All Seasons*) et les hypertextes (*Apparitions inquiétantes*).

Jean Clément, dans l'article «La littérature au risque du numérique», 2001, montre que l'informatisation de la littérature permet un accroissement des potentialités créatrices, autour de trois caractéristiques. Le mode affichage peut accueillir des mises en pages et des choix typographiques modifiables à vue, c'est-à-dire l'auteur peut se faire éditeur de son propre texte et avoir la main sur son aspect matériel (couleur, forme, mouvement), sans que cela n'engendre de difficultés ou de coûte supplémentaire. Le caractère programmable des textes permet que l'écrivain se fait ingénieur du texte, il conçoit l'œuvre comme un programme et c'est la machine (l'ordinateur, la tablette) qui produit le résultat visible dans son interaction avec le lecteur qui bénéficie des mêmes compétences que l'écrivain. L'interactivité – c'est ce que permet de plus flagrant le numérique, une interaction entre le lecteur et l'œuvre qui est lue, ce qui est nettement moins marqué dans la lecture d'un livre imprimé. Contrairement au livre imprimé, le dispositif numérique est fondamentalement interactif, son but est que les sens soient mobilisés. L'auteur fait alors de sorte qu'on ne lise pas tout simplement le texte, mais qu'on le voie, qu'on le contemple, il propose des images, des sons, etc. L'œuvre numérique implique même une nouvelle forme d'appréhension, puisqu'elle suscite de nouveaux gestes qui ne relèvent pas encore de l'habitude. Mais surtout, cette interaction joue sur l'état du texte : le numérique ne livre pas d'œuvre figée, mais une œuvre vivante qui, dans son état final, dépend de son interaction avec les lecteurs.

À ces trois caractéristiques majeures du texte numérique, Jean Clément fait correspondre trois «genres» littéraires qu'on ne retrouve pas en état pur. Les œuvres générées par le dispositif numérique tiennent au lisible et sont le résultat „de l'art de la combinatoire (cf. *OuLiPo,* Quéneau) avant de tirer parti des travaux de la linguistique pour imaginer des programmes complexes engendrant des textes qui peuvent être lus comme des textes papier" - *Cent mille milliards de poèmes, Composition n°1* de Marc Saporta. On pose alors le problème de l'auctorialité, puisqu'extrêmement, c'est la machine qui en est l'auteur, comme l'imaginait déjà Boris Vian et comme le craignait Borges dans ses *Fictions.* Dans les œuvres qui tiennent au visible, le texte se

joue
,
dans la continuité du Moyen Age et des *Calligrammes* d'Apollinaire. Le texte peut s'animer sans notre intervention ou bien avoir une dimension interactive et réagir à nos gestes avec la machine. Le genre du scriptible, néologisme repris à Roland Barthes dans *S/Z,* désigne le fait pour le texte de demander au lecteur d'être actif quant à la constitution du sens, contrairement à la passivité induite par un texte simplement visible. Jean Clément range dans cette catégorie l'hypertexte de fiction, mais il s'agit de toute œuvre interactive – participative et collaborative - qui fait du lecteur un co-auteur du texte (*Le général Instin*).

Ces trois genres ont le mérite, par rapport aux propositions de Philippe Bootz, de ne pas designer des types, mais plutôt des enjeux avec une dimension plus englobante.

Serge Bouchardon (2007) affirme que la littérature numérique est conçue et réalisée pour le l'ordinateur et le support numérique, ayant pour but d'exploiter certaines de leurs caractéristiques: technologie hypertexte, dimension multimédia, interactivité. Il se penche vers le récit littéraire interactif qu'il analyse à partir de la définition que Gerard Genette donne au récit, comme suite d'événements par le moyen du langage, comportant aussi bien une dimension textuelle et une dimension énonciative: c'est un texte grammatical, structuré, avec un début et une fin, et un dialogue entre quelqu'un qui raconte et quelqu'un qui écoute. Bouchardons aboutit à une définition du récit interactif qui mêle une histoire, une narration et une dimension interactive liée au dispositif technique informatique. C'est un concept qui met en question les frontières du texte et de son caractère littéraire.

Bref, la littérature numérique utilise le potentiel technique de l'environnement virtuel dès le début du processus créatif et suppose une écriture ayant plusieurs traits caractéristiques issus de cette utilisation: interactivité, collaboration, multimédia, hypertexte. Toutes ces dimensions de la nouvelle littérature mettent en question les repères traditionnels qui jalonnent le texte, l'auteur, l'éditeur et le lecteur et qui constituent un objet de débat à part.

Un type de texte qui se situe à la frontière entre la littérature numérique et la littérature imprimable est le blog. Son contenu peut se limiter au texte, mais il peut également englober des images, des sons et des vidéos, en fonction des intentions du blogueur. Le blog est le plus connu type d'écriture en ligne de nos jours, grâce au partage qu'en on fait sur les réseaux sociaux.

Le blog a rendu l'Internet utile pour les gens moyens. Il a offert à tout le monde l'opportunité de lire quelque chose qu'on ne pouvait pas rencontrer ailleurs. D'autre côté, il donne aux gens la possibilité de publier leurs ouvrages et de les distribuer partout dans l'espace public. Cela a démocratisé la publication de contenu et a donné un autre dimension à la notion de sphère publique, qui n'est plus dominée par des repères d'autorité tels les maisons d'édition, les organisations médiatiques, les universités, les gouvernements, etc. La conséquence en est l'accroissement de l'Internet en entier et l'apparition de social media, des compagnies de blogs et de l'industrie des *freelancers,* mais aussi des questions sociaux concernant par exemple la liberté de la parole.

Le premier blog de l'histoire est considéré links.net, fondé par Justin Hall en 1994, une collection de liens que l'auteur a mis sur ce site et qui sont accompagnés par des commentaires sur les raisons de leur choix et sur tout ce qui les rend plus intéressants. Pour Hall son blog était aussi une occasion d'exposer ses écritures, mais c'est sa collection de liens qui a montré la direction du développement du blog et son trait distinctif - un moyen de trouver des liens vers des contenus intéressants groupés autour de certains sujets.

Il est facile de comprendre l'évolution fulminante du blog: il est apparu avant les moteurs de recherches, avant social media, il signifiait beaucoup pour les utilisateurs, qui y trouvaient des histoires intéressantes, des nouveautés alternatives aux officielles, de drôles photographies et, ce qui était le plus important, des blogueurs capables de leur montrer les contenus les plus interessants du web.

C'est de cette manière que le blog a gagné sa place dans la société numérique et qu'il a passé les années 1990, lorsque l'Internet est devenu plus connu et plus utilisé.

Le mot *blog* a été introduit dans le vocabulaire à l'aide de John Barger et de son blog *The Wisdom Weblog,* lancé en 1997. Son idée était de créer un log (journal) pour rassembler les sites du web qu'il trouvait intéressants, accompagnés par des commentaires dans le but d'animer la participation des utilisateurs, tout comme les blogueurs jusqu'à lui. Le terme *weblog* est devenu populaire et a évolué vers *blog* pour l'économie du langage.

Pourtant, tous les gens ne pouvaient pas avoir de blogs, parce qu'ils n'avaient pas les connaissances techniques nécessaires, parmi lesquelles la codification HTML pour poster du contenu. C'est la raison pour laquelle en 1998, on a créé des plateformes qui ont rendu le blogging accessible à tout le monde. La première en a été *Open Diary*, qui ne demandait qu'un compte pour poster du contenu et qui permettait aux utilisateurs de commenter les postes des autres, pour que le blog devienne plus interactif. Cela a mené à la formation d'une très vivante communauté de blogueurs et la blogosphère est évoluée vers le phénomène qu'est aujourd'hui.

LiveJournal est une autre plateforme qui a fait son apparition à l'époque, mais la plus importante a été *Blogger* qui travaillait dans la même direction que *Open Diary*, mais qui a été rendue gratuite par *Google*, qui l'a achetée en 2003. C'est l'événement qui a transformé le blogging dans un phénomène culturel.

Le changement véritablement significatif dans le monde du blog a été l'introduction de la plateforme *WordPress,* qui offrait plus que les autres plateformes de blogging: une source ouverte de logiciel, ce qui signifie que personne n'en est pas le propriétaire, une actualisation régulière, l'usage gratuit, des modules complémentaires qui facilitaient de nouvelles modalités d'afficher le contenu du blog ou d'en accroître l'interactivité, la possibilité de travailler avec plusieurs types de contenus en même temps, des images, des vidéos, des sons. Finalement, *WordPress* a remplacé *Blogging* parce que son offre était plus abondante.

Les transformations techniques du blog ont apporté des transformations dans son contenu. Celui-ci a évolué d'une collection de liens vers des sites intéressants pour l'un ou pour l'autre à de plus longues entrées de journal intime. Le blog est devenu un moyen de s'exprimer librement et ouvertement, un débouché pour les utilisateurs (auteurs et lecteurs à la fois) en quête d'authenticité. C'est pourquoi les gens utilisaient les blogs pour s'informer sur une large palette de sujets, des nouveautés politiques, jusqu'aux conseils dans des domaines divers, à l'éducation, aux tutoriels, etc. La diversité du contenu a contribué au développement de la blogosphère et de sa communauté.

De nos jours, il y a plusieurs variations du blogging. Le microblogging est fait pour ceux qui veulent avoir un blog mais qui n'ont pas le temps nécessaire pour écrire les longues entrées que le blog supposait couramment à son début. Le contenu du micro-blog est centré sur la même idée que les blogs: partager ses opinions, ses idées, ses pensées, mais il a une dimension plus courte. Les sites les plus connus dans ce sens sont *Twitter* et *Tumblr*, dont le premier limite son contenu à 208 caractères par entrée. Tous les deux rapprochent le blog à social media, ce qui montre en quelle mesure il a évolué.

Une autre variation du blog est le blog vidéo, connu aussi comme v*log.* Son contenu est centré sur le côté visuel qui domine le texte. Le vlog s'est développé après 2005/2006, avec le lancement de *YouTube,* qui a facilité le partage de contenu, en rendant ce site très populaire.

Certes, la blogosphère et le social media ont attiré l'attention du milieu des affaires et du milieu des nouvelles.

Le blog est jusqu'aujourd'hui un moyen de divertissement et de partage de contenu personnel, ce qui satisfait le besoin fondamental des gens de se créer des liens. Il y a aussi autres manières dont le blog a influencé le monde actuel. Parmi celles-ci, la possibilité de gagner de l'argent de la promotion de produits sur son blog, de la vente d'espace publicitaire, des livres inspirés du contenu du blog et même de l'actualisation périodique des blogs. Cela a créé des métiers qui n'existaient pas il y a vingt ans et qui sont très populaires parce que très flexibles, pouvant être exercés de n'importe où et pour plusieurs clients à la fois. Les professionnels de la blogosphère et du monde numérique sont *freelancers,* indépendants, une tendance qui s'accroît avec le temps.

Une autre influence que l'existence et l'évolution des blogs a apporté au monde contemporain se ressent dans le social media, dont ils ont été la première forme. Le fondement de social media est le partage d'informations sur soi-même et sur une infinité de questions qui regardent chacun et tout le monde et qui sont relevants pour les préoccupations de quelqu'un à un moment donné. C'est certainement ce que les blogs ont fait dès leur apparition à l'aide du progrès technique numérique et c'est pourquoi on a actuellement la possibilité de se connecter à un niveau inimaginable jusqu'il y a quelques années.

Le blog a posé aussi la question de la liberté de la parole, puisque les blogueurs ont la possibilité d'écrire sur n'importe quel sujet. À part la liberté plus grande associée au blog, on se questionne aussi sur le péril des nouvelles fausses et sur celui de *cyber-bulling*, tous les deux étant des arguments pour ceux qui demandent des filtres pour le contenu posté sur les réseaux sociaux.

Le blog est un moyen de communiquer avec les autres et de s'exprimer, c'est pourquoi son évolution est illimitée.

La littérature virtuelle, numérique, numérisée et imprimable, est le reflet de l'évolution de la société entière, marquée par le progrès technique et par le besoin des gens de communiquer et de se créer des liaisons, tout en gardant leur intimité. On socialise avec les autres de l'intimité du foyer, à travers l'écran, ce qui met en évidence l'ambivalence public / privé propre à la communication contemporaine, on lit, on contribue à ce que les autres ont écrit et on y réagit à travers les commentaires parce qu'on répond à un appel profondément humain, celui de participer à la vie de la société.

BIBLIOGRAPHY

Bélisle, Claire (dir.), 2011, *Lire dans un monde numérique.* Nouvelle édition [en ligne]. Villeurbanne: Presses de l'enssib, disponible sur Internet, URL http://books.openedition.org/pressesenssib/1081, consulté le 7 décembre 2020

Bootz, Phillipe, 2006, *Les Basiques : La littérature numérique*, Leonardo Olats (collection les basiques), URL http://archive.olats.org, cité par Debeaux, Gaëlle, 2016, « Littérature numérique - points de repères (2)», disponible sur Internet, URL https://acolitnum.hypotheses.org/34, consulté le 21 octobre 2020

Bouchardon, Serge (dir.), 2007, *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, édition Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, généré le 23 avril 2019, disponible sur Internet, URL http://books.openedition.org/bipompidou/214

Clément, Jean, 2001, «La littérature au risqué du numérique», in *Document numérique*, vol. 5, iss. 1-2, pp.113-134, disponible sur Internet, URL https://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-page-113.htm

Debeaux, Gaëlle, 2016, « Littérature numérique - points de repères (3)», disponible sur Internet, URL https://acolitnum.hypotheses.org/36 , consulté le 7 décembre 2020

Debeaux, Gaëlle, 2016, « Littérature numérique - points de repères (2)», disponible sur Internet, URL https://acolitnum.hypotheses.org/34, consulté le 21 octobre 2020

Vurm, Petr, 2011, « Sur quelques potentialités de la littérature virtuelle», in *Études romanes de Brno,* vol. 32, iss. 2, pp. 87-101, disponible sur Internet, URL http://hdl.handle.net/11222.digilib/114770, consulté le 7 décembre 2020

Webographie

https://www.broadbandsearch.net/blog/history-evolution-of-blogging, consulté le 2 décembre 2020

AN

A BLANDIANA AND THE ARPAGIC CASE, A CONTROVERSIAL TOMCAT

Gloria-Laura Jercău (Ghidiceanu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: In the description of children's poems, we discuss the fundamental connection between discourse and the reader, a connection from which resides the very poetic identity of the text. The reader is the one who establishes, depending on his own beliefs, education and ways of relating to society, to which genre belongs the text he reads, in our case, whether it is a poetic text for children or adults.

Keywords: pragmatics, discourse, (con)text, poetics, children's literature

1. Introducere

Pentru revelarea sensului unui text literar, edificatoare sunt instrumentele de analiză ale lingvisticii şi ale limbajului, în general. Analiza operei literare se dovedeşte o continuare directă a celei lingvistice propriu-zise, pe baza unei metodologii unice (Vaimberg 1995: 347). Având în vedere teoria lui Todorov, potrivit căreia literatura este o extindere a anumitor proprietăţi ale limbii, Vaimberg ajunge la concluzia că, atunci când aplicăm metodologia modernă la cercetarea fenomenului literar, nu ne extrapolăm într-o zonă limitrofă a limbii, ci rămânem înăuntrul frontierelor unuia şi aceluiaşi obiect de studiu (*ibidem*: 347). Nu doar acesta este motivul pentru care am ales aplicarea pragmaticii şi a stilisticii asupra textelor literare ce alcătuiesc poezia pentru copii. Definiţia pragmaticii (studiul raportului dintre semne şi utilizatorii lor) ne-a încurajat demersul, de aceea am lărgit abordarea limbajului din perspectivă discursivă, comunicaţională şi socială.

2. O perspectivă pragmatică asupra poeziilor pentru copii

Ana Blandiana recunoaşte, într-unul dintre interviurile acordate în 2008, că poeziile sale pentru copii sunt, de fapt, şi pentru adulţii în stare să descopere subtilităţile ce apar în texte, implicaturi pe care copiii din epoca post-decembristă nu le pot pricepe singuri, fără ajutor.

„Evident, această ultimă parte va fi gustată mai mult şi înţeleasă complet de părinţi şi bunici decât de copiii pentru care tot jocul de aluzii la dosariada contemporană va rămâne doar o istorie cu şoricei şi pisici. De altfel, toate poemele acestor cărţi, pe care copiii le-au primit ca şi cum ar fi fost numai ale lor, au mai multe nivele de receptare care fac farmecul lecturii adulte. Sunt poezii pentru copii şi bunici, pentru că părinţii sunt prea tracasaţi ca să mai aibă timp de poezie" (Chiţan: 2008: 50).

Pentru a valorifica instrumentele puse la dispoziţie de către pragmatică, trebuie să privim literatura ca fiind un act de comunicare, o interacţiune între un locutor şi un interlocutor.

CONTEXT
LOCUTOR----------MESAJ----------INTERLOCUTOR
(POET) COD (CITITOR)
CANAL

În cazul nostru, locutorul este poeta, care alege modalitățile optime de expresie. Interlocutorul căruia i se adresează adeseori direct Ana Blandiana este „cititorul cel mai mic". Mesajul este enunțarea, textul însuşi, cel mai important element al unei comunicări, cititorul fiind implicat într-un act de decodare a acestui mesaj. Pentru a-i facilita demersul, poetul îi va pune la dispoziție puncte de reper (deictice, anafore, catafore) care îl vor îndruma în parcurgerea şi înțelegerea textului. Suportul fizic al comunicării este, în general, canalul grafic, reprezentat atât de versuri, cât şi de imaginile şi ilustrațiile însoțitoare de text poetic: „Pentru poet, cuvintele sunt deopotrivă *semne* şi *lucruri*, natura lor semantică şi organizarea sintactică fiind concurate în importanță de substanța *fonetică* şi dispoziția *grafică*" (Parpală 1994: 44).

Pentru ca actul de comunicare să fie reuşit şi eficient, cei doi actanți trebuie să folosească un cod (cel puțin partial) comun. Codul face referire la limba în care este scris textul, care trebuie să fie cunoscută de ambii parteneri ai comunicării, altfel interacțiunea literară nu ar putea să aibă loc. Contextul, element integrator, are un rol important în desfăşurarea comunicării. În mod normal, actul comunicațional nu ar fi unul reuşit dacă între parteneri nu ar exista un răspuns. În cazul literaturii (mai ales pentru copii), nu putem vorbi despre feedback imediat, deoarece poetul şi cititorul interacționează, tacit, prin intermediul şi pe parcursul textului: „Poezia, în general, e un monolog, care are eventual ecou în conştiința publicului, dar nu primeşte replici propriu-zise" (Ştefănescu 2005: 402). Un exemplu revelator îl dă creatoarea lui Arpagic cititorilor săi mici: „Dragi copii,/ Această carte alb-gri/ Cu documente/ Şi ilustrații/ A fost publicată de B.P.I./ (Biroul Pisicesc de Informații)/ Cu cele mai bune sentimente" (Blandiana, *Notă asupra ediției*, 2008: 85). Ea se justifică astfel:

„Am descoperit literatura pentru copii numai atunci când am descoperit spaima că aş putea să uit cum este să fii copil. Am scris, deci, nu pentru a mă adresa ca un om mare copiilor, ci pentru a mă copilări, pentru a deveni un copil, pentru a mă vindeca astfel de maturitatea pe care o simțeam coborând asupra mea ca o febră, ca o boală ce s-ar putea dovedi incurabilă" (Blandiana 1984: 58).

Poeta „întâmplărilor din grădină" sau „de pe strada" ei „şi-a menținut pe tot traiectul evoluției lirice darul de a se copilări, de a *mima* (dacă preferăm acest termen) sensibilitatea infantilă într-un fel care este numai al ei" (Micu 1986: 259). Ana Blandiana recunoştea că, atunci când a scris prima dintre aceste cărți, nicio clipă nu s-a gândit că o scrie pentru copii. „Mă jucam cu mine însămi. Abia după ce, publicând-o, copiii au adoptat-o, am continuat să scriu gândindu-mă la ei ca la nişte parteneri de joc" (Chițan 2008: 49).

Evidențierea rolului de parteneri ai comunicării şi jocului, după primirea feedback-ului din partea cititorilor copii, conduce la principiul vârstei biologice a receptorilor, la reprezentarea şi acceptarea noțiunii de „copilărie" în poezia română neo/postmodernistă. O latură importantă a interacțiunii dintre partenerii „comunicării literare" este faptul că statutul acestora nu poate fi schimbat între ei, ca în cazul comunicării verbale, poetul asumîndu-şi rolul celui care potrivește cuvintele pentru a-şi transmite mesajul, în timp ce cititorul va fi mereu receptorul. La sfîrşitul textului, interacțiunea

celo
r doi parteneri se încheie. Dacă, din acest punct de vedere, discursul literar prezintă un deficit, trebuie să amintim un aspect care reuşeşte să compenseze, într-o oarecare măsură, acest dezavantaj: prin intermediul textului literar, poetul va fi mereu implicat într-o relație de comunicare cu cititorul ideal. Astfel, valoarea operei reuşește să reziste în timp, prin adresarea către generațiile viitoare de cititori.

Întrebată dacă ,,pamfletul împotriva lui Ceaușescu mai poate fi înțeles de copiii de astăzi", poeta Ana Blandiana răspundea că nu crede că este nevoie, pentru că ,,ei vor înțelege și vor învăța doar cât de urât este să fii încrezut. În timp ce bunicii lor își vor aduce aminte vremile revolute și, cel puțin pentru că atunci erau mai tineri, vor avea poate nostalgia lor" și chiar se bucură că Arpagic ,,va redeveni doar un motan simpatic și plin de haz pentru următoarele generații de copii" (*ibidem*: 50).

Analiza pragmatică vizează trei nivele ale textului. Primul nivel este cel al unităților al căror referent variază în funcție de context. Este vorba despre analiza deicticelor legate de persoană, timp şi spațiu. Un al doilea nivel are în vedere construcția sensului, legată mai ales de interpretarea inexprimabilului textual, referindu-ne aici la „conținuturile implicite", iar cel de-al treilea nivel corespunde analizei dimensiunii acționale a limbajului, reprezentate de actele de limbaj.

În cadrul unui discurs poetic, verbul şi substantivul primesc forță, ca acte de vorbire stând sub semnul acțiunii: ,,Mai întâi l-am așezat pe pământ/ Și i-am îngropat lăbuțele pe rând,/ Apoi am greblat stratul în jur/ Ca să nu aibă niciun cusur," (Blandiana, *Aprobarea*, 2008: 19). În acest sens, Ana Blandiana folosește din abundență verbe: ,,l-am așezat", ,,i-am îngropat", ,,am greblat", „să nu aibă" etc.

În prezentarea tipurilor de acte verbale care apar în poezia pentru copii, este necesară distincția dintre actele ilocuționare, intenția vorbitorului, asociată unui conținut propozițional, (scopul enunțării) şi cele perlocuționare, constituite de efectele pe care le produce asupra receptorului rostirea unui enunț cu o anumită forță ilocuționară. Se poate observa că Ana Blandiana îndeplinește acte ilocutorii de a-i sfătui pe cititori, ca, de exemplu, în finalul poeziei *Scurt curs de iubire*: ,,Copii și bunici,/ Învățați de la porumbei!" (Blandiana, *Scurt curs de iubire*, 1990: 23).

Poezia pentru copii se caracterizează prin subtilitatea frazei, prin *non dit*. Pragmatica numește acest mijloc de construcție „conținuturi implicite". Presupozițiile şi subînțelesurile sunt adeseori folosite de scriitori pentru a sugera un fapt care nu trebuie să fie redat în mod explicit, tocmai pentru nuanțarea sensului, pentru ambiguizare. ,,Oare cum or fi florile/ Când nu se uită nimeni la ele/ Și se dezbracă pe furiș/ Până la piele? Cum or fi arătând romanițele/ Când își dau jos rochițele/ Lor albe cu centură aurie,/ Pe care toată lumea le știe?" (*ibidem*: 7). Prin subtilizarea enunțurilor, cititorul cel mic poate presupune o lume întreagă. Metaforizarea limbajului transformă versurile într-un fel de ghicitori adresate cititorului. Răspunsurile sunt ascunse în structura textului, un subînțeles poate să facă trimitere la diferiți referenți, în funcție de context.

La fel ca un act de comunicare, discursul literar este supus unor reguli tacite, a căror respectare garantează reuşita acestuia. Avantajul interlocutorului, ce ia parte la actul de comunicare literar, este că are la dispoziție mesajul în formă scrisă, putându-l astfel analiza şi descifra, atât timp cât consideră că este necesar ca textul să se deschidă complet. Locutorul (scriitorul) este responsabil pentru fiecare cuvânt, iar ilustratorul pentru fiecare imagine creată în concordanță cu textul.

Un alt mijloc, prin care cei doi parteneri ai actului discursiv interacționează este legat tot de ***conținuturile implicite*** şi face referire la aluzie. Ca ,,intertextualitate subtilă, aluzia se întemeiază pe competența poetică a lectorului de a recunoaște un idiostil, un tipar prozodic sau sintactic" (Parpală

4: 68) şi tot ea stabileşte o complicitate a interlocutorilor cu privire la un anumit subiect, adesea referitor la anumite trăsături ale unor persoane: „Dar nici nu puteam să las/ Un şoarece atât de savant/ La cheremul unui motan gras şi ignorant" (Blandiana, *În bibilotecă*, 2008: 42). Ana Blandiana recunoştea că personajul ei, motanul Arpagic, ajunsese să fie identificat, în mentalul colectiv, cu Ceauşescu. ,,Oamenii mari reuşiseră să fure copiilor întreaga poveste" (Chiţan 2008: 50), adică pricepuseră aluziile ei fine la dictatorul comunist. Subiectivitatea poetică, pentru a putea fi acceptată ca atare, se va camufla în spatele acestor aluzii, argumentate sau nu, dorind, astfel, să primească acordul cititorului.

Pragmatica poeziilor pentru copii trebuie căutată dincolo de semnatica sau sintaxa textului, ea funcţionează la un nivel superior al discursului, al operei însăşi, referind-se, în principal, la modul în care se raportează cititorul la mesajul pe care îl lecturează. Literatura pentru cei mici nu trebuie doar să amuze, după cum se crede, ea culturalizează, chestionează sinele copiilor şi creşte cunoaşterea de sine, transgresează limite pentru a ajunge la un originar individual, afiliat la umanitatea însăşi. Astfel, este realizată o analiză a fiecărui gest descris, a simţurilor care participă la descoperirea lumii, a celor din jur şi chiar a propriei persoane:

,,Niciodată o pisică nu este subalternă cuiva, întotdeauna ea este cea care stabileşte regulile relaţiilor cu ceilalţi, relaţii care nu sunt de natură sentimentală, ci misterioasă, aproape ocultă. Întotdeauna mi s-a părut că am ce învăţa de la ele şi întotdeauna le-am fost recunoscătoare pentru ceea ce îmi ofereau. De exemplu, sentimentul de siguranţă pe care mi l-a dat întotdeauna o pisică binevoind să se întindă pe masa mea, în jurul foii de hârtie, încercând să îmi prindă cu laba vârful creionului cuprins de inspiraţie…" (*ibidem*: 48).

În poezia ***performativă***, se poate remarca „textualizarea gestului scriptural", „contextul enunţării" (Parpală 1994: 105), „suportul material al scrierii" (*ibidem*: 107), prin toposul hârtiei (veline) a poemului: „Că tot ce îmi cântă mie/ Eu scriu aici pe hârtie" (Blandiana, *Greierele şi furnica*, 1990: 13) şi al „creionului cuprins de inspiraţie": „În timp ce scriu/ Pe tocul meu/ Se urcă o furnică" (*ibidem*: 4).

„De-aş avea timp să vă povestesc pe îndelete
Tot ce se întâmplă la mine în grădină
Cât e ziua de mare,
V-aş scrie pe o frunză de castravete
(velină),
Cu o pană de ciocănitoare,
O scrisoare foarte mare.
Dar, pentru că sunt extraordinar
De ocupată
Şi nu-mi mai văd capul de treabă,
Vă scriu în grabă,
Pe o frunză de mărar (presată),
Cu un picioruş de furnică,
O cărticică foarte mica" (*ibidem*: 3).

Dacă în *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice și tipuri de text*, Emilia Parpală suprindea la Arghezi ,,modelul semantico-retoric: carte vs. carte mică / cărticică / o carte pentru buzunar / cărticică nouă" (Parpală 1984: 88), putem observa și la Ana Blandiana că ,,antisimetria obiectuală este reflexul reificat al valorii (semnificat <<major>> vs. *semnificat* <<*minor*>>) și al unei opțiuni retorice: cod simbolic vs. *cod metonimic*; hiperbolă vs. *litotă*" (*ibidem*: 87).

Pe lângă „frunza de castravete" sau „de mărar", „pana de ciocănitoare" sau „picioruşul de furnică", apar la Ana Blandiana şi alte instrumente scripturale necesare actului creativ, ca metonimii ale gestului performativ (Parpală 1994: 110): „Călimară, foi în stivă,/ Toc, peniţe, sugativă" (Blandiana, *Greierele şi furnica*, 1990: 13).

În ceea ce privește ***deicticele***, limba dispune de mijloace speciale care se folosesc pentru a desemna nu doar elementele despre care vorbitorii comunică, ci şi acele elemente care sunt presupuse de faptul că cineva vorbeşte cu altcineva, într-un anumit loc şi într-un anumit moment. Astfel, deicticele sunt formele de limbă care indică în enunţ coordonatele comunicării, adică locutorul, alocutorul, locul şi momentul comunicării, dar şi persoanele, obiectele prezente în momentul comunicării sau elementele care se găsesc în câmpul vizual al celor doi comunicanţi. În felul acesta, cele trei tipuri fundamentale de deixis, personal, spaţial şi temporal, „presupun codarea prin forme specifice a unei anumite coordonate situaţionale" (Bidu-Vrânceanu 2001: 157). Aşadar, în poeziile pentru copii, Ana Blandiana apelează frecvent la elementele centrale ale deixisului din limba română, adică la elementele organizate în jurul axei *eu – aici – acum*, constituită din cele trei centre deictice ale coordonatei personale, spaţiale şi temporale: ,,Când nu *m*-a chemat *aici* nime" (Blandiana, *Joc*, 2008: 27), ,,*Ăsta* e tot jocul" (*ibidem*: 27), De la un timp observasem/ Că, *atunci* când nu eram atentă" (*ibidem*: 28) etc.

3. Perspectiva poetică

Se poate interpreta că „o analiză a textului poetic nu poate fi decât o analiză supra-frastică" (Mancaș 1991: 257), care să depășească limitele frazei, adică „centrarea analizei asupra planului paradigmatic" (*ibidem*: 259). Mihaela Mancaș observă că:

„Ceea ce interesează de fapt în *discurs* și în text – ca formă de manifestare a acestuia – sunt relațiile *inter-frastice* care pot fi descoperite într-o secvență de fraze, fie ele manifestate la nivel morfologic, fie la nivel sintactic: paralelismele și anaforele, o oarecare unitate a sistemului pronominal sau a timpurilor verbale, utilizarea unui anumit tip de deictice ori de definiri prin intermediul articolului, emfaza" (*ibidem*: 258).

Perspectiva poetică permite explorarea relației dintre actul de lectură şi ***intertextualitate***. Poezia pentru copii, la fel ca oricare alt text literar, impune o cultură livrescă, trimiterile la alte cărți fiind frecvente şi având rolul de a-i completa semnificația. Astfel, o recunoaștem pe furnica argheziană în insecta curioasă ce explorează tocul Blandianei. Descoperim că ,,furnica poetă", ce riscă ,,să devină singura furnică albastră de pe planetă" are similitudini cu furnica lui Arghezi, care e în pericol să adoarmă ,,într-o pagină de carte" și are mari șanse să ajungă o ,,virgulă târzie/ Într-un op de poezie" (Arghezi, *O furnică*, 1980: 96). În *Greierele și furnica*, poeta amintește copiilor cititori de fabulele lui La Fontaine: ,,Pentru că, nu știu de știți,/ Greierii-s de mult vestiți/ C-atunci când li-e foame tare,/ Cer furnicii de mâncare" (Blandiana, *Greierele şi furnica*, 2008: 45).

În poezia *Un secret*, Ana Blandiana face referiri clare la ideea de ,,rai biblic", la ,,Ce e bine și ce-i rău" (trimitere și la *Glossa* lui Mihai Eminescu): ,,Aici ești în Paradis", Poți să ai ce vrei, de toate,/ Dar nu poți să ai păcate", dar și de ,,rai liliputan" în care ,,Nu-ncape-n el un motan", ,,Căci paradisul meu, să știi,/ E făcut pentru copii" (*ibidem*: 17).

Valoarea pragmatică a unui text rezidă în capacitatea acestuia de a determina o reacție asupra cititorului, discursul literar constituindu-se într-un metagen care presupune un ritual specific, cu variate condiții de reuşită (Maingueneau 1990: 12). Contractul pe care orice autor îl încheie cu cititorul său nu este unul strict. Emblema de text poetic pentru copii nu înseamnă reducerea la anumite limite ale limbajului sau ale realității descrise, referitoare doar la lucrurile mărunte și concrete, această mini-literatură are tendința de a deveni o ***metaliteratură***, cuprinzînd orice gen, orice tematică:

> ,Ba, ca să-și mascheze tendințele intelectualiste,
> Vreo lună s-a mulțumit doar cu romane polițiste
>
> Și a dus ipocrizia atât de departe,
> Încât a jurat să nu se mai atingă de nicio carte.
>
> Dar n-a rezistat mai mult de o zi
> Și a început să rontăie poezii.
>
> Ba, pentru că îl tentează drumul spre glorie,
> A înghițit și câteva cărți de istorie,
>
> Iar tabla înmulțirii fiindu-i simpatică,
> A gustat și din câteva cărți de matematică.
>
> Cât rămăsese numai la literatură
> Nu mă speriasem peste măsură" (Blandiana, *În bibliotecă*, 2008: 42).

4. Lumea miraculoasă din grădina motanului Arpagic

Conform agenției de știri Mediafax, la începutul lunii iunie a anului 2020, poeta Ana Blandiana, numele literar al Otiliei Valeria Rusan, născută Coman (Ștefănescu 2005: 396), poetă a cărei identitate administrativă a fost luată definitiv de cea literară (*ibidem*: 402), a fost propusă pe listele nominalizărilor la Premiul Nobel pentru Literatură 2020, de către Fundația „Doina Cornea", cât și de către alte personalități marcante ale vieții literar-culturale românești și din diaspora, „ca cel mai frumos dar pe care i l-ar putea face". Laureată a mai multor premii naționale și internaționale, printre care se numără și Premiul Internațional Herder, Ana Blandiana este unul dintre cei mai cunoscuți scriitori români contemporani, care s-a aplecat cu afecțiune și migală către lumea copiilor, încă din timpul asprului regim comunist, când a existat cenzură chiar și asupra literaturii pentru cei mici[1].

În *Istoria literaturii române contemporane*, criticul Alex Ștefănescu surprindea dificultatea Anei Blandiana de a mai publica, după apariția volumului din 1988, *Întâmplări de pe strada mea*, volum ,,cu numeroase trimiteri sarcastice la adresa dictaturii" (Ștefănescu 2005: 397).

[1] https://www.mediafax.ro/cultura-media/ana-blandiana-propusa-la-premiul-nobel-pentru-literatura-19244053

În interviul acordat Simonei Chițan, în 2008, publicat în *30 de interviuri-eveniment*, Ana Blandiana admitea că lumea celebrului motan Arpagic este „o lume fermecată în care se produce miracolul naşterii dintr-o sămânţă cât o gămălie de ac a unei plante cu frunze şi flori, care, la rândul lor, nasc fructe şi seminţe" (Chițan 2008: 49). Pentru ea, ,,faptul că animalele citesc, păsările au emoţii, fluturii au idei şi legumele sentimente" (*ibidem*: 49) face ca nimic în această lume miraculoasă să nu mai pară de neînchipuit.

Poeta mărturisea că motanul Arpagic a devenit stăpânul grădinii ei de la ţară, imediat după cutremurul din martie 1977. Ana Blandiana a intrat în jocul unui pisoi curios, care a venit lângă ea și soțui ei, în timp ce lucrau pământul, plantând arpagicul. Amuzată de ghiduşiile lui, poeta l-a transpus într-un personaj literar. Pornind de la acest pisic năzdrăvan, ea a realizat o parodie în care Arpagic, odată cu trecerea timpului, a devenit un pseudonim al dictatorului comunist Nicolae Ceaușescu:

„Arpagic a existat în realitate şi a apărut în viaţa noastră după cutremurul din '77, atunci când am închiriat o căsuţă într-un sat de lângă Bucureşti, pentru că blocul în care locuisem se prăbuşise, iar soţul meu, prins sub dărâmături, scăpase printr-un adevărat miracol. Amândoi eram copii crescuţi la oraş, astfel încât mutarea la ţară, descoperirea satului, a grădinii şi, în general, a naturii nu ca decor, ci ca mecanism al lumii, au reprezentat o adevărată experienţă existenţială. Ne-am apucat de grădinărit, iar viitorul Motan Arpagic – care era atunci doar un pisic slăbuţ, numai ochi şi codiţă – a apărut la noi în grădină în timp ce făceam straturile de ceapă, punând arpagicul în pământ, în linii drepte aliniate cu sfoară" (*ibidem*: 47, 48).

Din mărturisirea Anei Blandiana, aflăm că primele ediţii din anii '80 ale primelor trei cărţi cu Arpagic au fost ilustrate de pictoriţa Doina Botez ,,şi erau nu numai foarte frumoase, ci şi pline de graţie şi de umor. Faptul că materialele cu care se tipărea pe vremea aceea erau mai puţin lucioase şi glamuroase decât cele de azi era compensat cu strălucire de talentul, inteligenţa şi pasiunea ilustratorilor" (*ibidem*: 49). Pare că Blandiana înfruntă acea „*teamă* de literatură, dezamăgirea de a avea ca unic organ de comunicare cuvântul" (Micu 1986: 254) și apelează în poeziile sale pentru copii și la forța imaginilor grațioase. „Am visat întotdeauna o poezie simplă, aproape eliptică, schematică, având farmecul desenelor făcute de copii" (Blandiana 1976: 14).

Eugen Simion asocia poezia Anei Blandiana cu „un balet de cuvinte, o aventură a limbajului, o experiență ce se are pe sine scop și capăt" (Simion 1998: 197). „Poezia ei *dansează*, are forță și grație (o grație a ideilor în primul rând, caută, mai ales la început, materiile sonore și

tran
sparente și lasă impresia unui joc superior al spiritului" (*ibidem*: 197). De fapt, „dansul nu este numai un joc. Este și o gândire a jocului" (*ibidem*: 221).

„Și începe să se zbenguie și să se mire,
Să danseze și să se fandosească
Copilărește,
Până când reușește să mă trezească" (Blandiana, *În comun*, 1983: 15).

Nota delicat senzorială a versurilor Anei Blandiana este, de asemenea, sesizată de către criticul Eugen Simion (Simion 1998: 198).

„Mai întâi un botișor cochet,
Apoi două urechiușe
Și o blăniță de un gri uniform," (Blandiana, *În comun*, 1983: 14).

Tot Eugen Simion remarca faptul că „limbajul e purificat, metafora caută mai totdeauna zonele însorite ale cuvintelor" (Simion 1998: 199).

Nuanța preferată a Blandianei este „albul fără margini". Calitatea materiei, care o impresionează foarte mult pe poetă este *frăgezimea* (*ibidem*: 217). Cele câteva exemple selectate ne arată faptul că acest epitet, preferat de poetă, poate fi atât antepus, accentuând semnificațiile prin inversiune, „fragede moaște", „fragedul vierme", „frageda moarte", „frageda formă", „fragezi și copilăroși dovlecei", dar și postpus: „stâlp fraged", „îngeri umili și fragezi":

„Au început să se transforme, pe nu știu ce temei,
În niște fragezi și copilăroși dovlecei" (Blandiana, *Secția de telegrafie*, 1983: 9).

„După fraged, vine *umbra*. Lucrurile tind să se dematerializeze pe măsură ce pătrund în acest spațiu de sublimități corupte care este poezia" (Simion 1998: 217).
O temă de care Ana Blandiana se apropie des este cunoașterea poetică: „Cunoașterea se organizează în acest caz ca o arhitectură de întrebări. E o forțare a limitelor, o încercare de a cuprinde cu mijoacele de înțelegere ale poeziei ceea ce se situează, adesea, dincolo de înțelegere" *(ibidem*: 218).

„Poate că vă întrebați, copii,
Ce caut eu cu vorbele printre jucării

Și de ce vin încărcată de rime
Când nu m-a chemat aici nime,

Și de ce scriu o-i, oi,
Când nu știu citi atâția din voi,

De fapt, eu nu caut decât un loc
Unde-aș putea să mă joc;" (Blandiana, *Cuvânt înainte*, 1983: 4).

Deși vine „încărcată de rime", poeta mărturisește că a privit întotdeauna „rima ca pe un dușman al poeziei" (Blandiana 1976: 21), totuși „un dușman din când în când necesar" (*ibidem*: 21). Ea adaugă însă faptul că o încântă „rima discretă și tulburătoare" (*ibidem*: 56), iar, dacă ar putea, ar scrie în „limba greieră".

Universul Anei Blandiana este unul „pădureț" (Micu 1986: 267), iar „domeniul permanent al imaginarului blandian e grădina, patrie eminamente vegetală. Fauna o formează îndeosebi vietățile minuscule (gâze, albine, greieri) sau suave" (*ibidem*: 267).

Pentru a percepe lumea poetic, Ana Blandiana „adoptă vârsta istorică a omului arhaic, împrumută privirea copiilor" și „își pune întrebări, copilărește, tocmai întrebări ce nu așteaptă răspuns" (*ibidem*: 258). Ea „adoptă starea de copilărie, lucid, chiar programatic" (*ibidem*: 259).

Deși nu se referă neapărat la poezia pentru copii, Mircea Iorgulescu observa că „problemele poeziei și ale poetului ocupă întregul spațiu al poeziei Anei Blandiana, fiind puse într-un mod inocent și direct, cu o mare lipsă de sfială" (Iorgulescu 1978: 36), ceea ce îi conferă poetei „o putere aproape fanatică în puterile poeziei" (*ibidem*: 36). Această „literatură nouă presupune și un cititor nou" (*ibidem*: 8), iar Ana Blandiana reușește, paradoxal, să se adreseze unui „public deschis, receptiv și favorabil înnoirilor" (*ibidem*: 8), „prin impunerea unui limbaj nou în cadrul liricii noastre" (Poantă 1973: 197), deși există „o absență a termenilor specifici stilului nostru de viață de dată recentă" din limbajul ei poetic predilect (Ștefănescu 2005: 399).

Pentru Ana Blandiana, cuvintele sunt un instrument, dar nu unul ideal, impecabil, ci „un rău necesar" (Blandiana 1976: 9), ele își îndeplinesc menirea nu neapărat dacă sunt „frumoase", ci dacă sunt „bune conducătoare de gând" (*ibidem*: 24). Dumitru Micu sesizează că poezia Blandianei este lipsită de ornamente, de artificii, puțin sclipitoare, chiar „de o ținută monastică" (Micu 1986: 257), „lexicul, sintaxa sunt acelea ale limbii literare comune, uzuale; tropii sunt rarisimi" (*ibidem*: 257). Versurile poetei „sunt muzicale altfel, interior, în tonalitate mai degrabă expresionistă" (*ibidem*: 269).

Concluzii

Încântată de năstrușniciile unui pisic curios, care apăruse în grădina și în viața ei, poeta Ana Blandiana a realizat o parodie în care motanul, cu timpul, a fost asociat cu dictatorul Nicolae Ceaușescu. Transpus într-un personaj literar pentru copii, Arpagic a devenit, în contextul comunist, un motan controversat. Statutul activ al cititorului, de care vorbeşte pragmatica literară, prin care acesta este provocat de a completa spațiile aşa-zise libere ale unui text, de a decoda, de a rescrie într-o formă liberă ceea ce citeşte, de a imagina, de a crea și de a simți, este foarte mult dinamizat în cazul unui discurs literar pentru copii. Reuşita unui astfel de discurs depinde în egală măsură de vocea poetică, cât şi de cititorul lui. Contextul activității discursive, adus în discuție de pragmaticieni, are în vedere orice factor care influențează interacțiunea dintre partenerii actului discursiv, exterioritatea acestuia este la fel de imporatantă ca discursul însuşi. Învestită în studiul discursului literar, pragmatica trebuie să-şi definească propria perspectivă, departe de psihologizare, sociologizare sau formalism. În acest context, opera literară pentru copii nu este expresia unui adevăr, ci o nouă perspectivă asupra acestuia. Lectura pragmatică se referă tocmai la această dinamizare a activității discursive, la rolul activ al cititorului în a desluşi sensurile ascunse ale textului, prin folosirea eficientă a modalităților de structurare a poeziei, a instrumentelor morfo-sintactice, a codurilor şi a cheilor puse la dispoziție de către poeta Ana Blandiana.

Surse

Arghezi, Tudor, 1980, *Versuri*, vol.II, Bucureşti, Editura Cartea românească.
Blandiana, Ana, 1976, *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie*, București, Editura Cartea românească.
Blandiana, Ana, 1980, *Întâmplări din grădina mea*, București, Editura Ion Creangă.
Blandiana, Ana, 1983, *Alte întâmplări din grădina mea*, București, Editura Ion Creangă.
Blandiana, Ana, 1984, *Coridoare de oglinzi*, București, Editura Cartea românească.
Blandiana, Ana, 1988, *Întâmplări de pe strada mea*, București, Editura Ion Creangă.
Blandiana, Ana, 1990, *Poeme fără Arpagic pentru cititorul cel mai mic*, Editura Doina.
Blandiana, Ana, 1998, *Cartea alba a lui Arpagic*, București, Editura Du Style.
Blandiana, Ana, 2008, *Întoarcerea lui Arpagic*, București, Editura Humanitas.

Referințe

Bidu-Vrănceanu, A. *et. al*., 2001, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Nemira.
Chițan, Simona, 2008, *30 de interviuri-eveniment*, București, Editura Tritonic.
Iorgulescu, Mircea, 1978, *Scriitori tineri contemporani*, București, Editura Eminescu.
Maingueneau, Dominique, 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
Mancaș, Mihaela, 1991, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, București, Editura Științifică.
Micu, Dumitru, 1986, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, București, Editura Minerva.
Parpală, Emilia, 1984, *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice şi tipuri de text*, București, Editura Minerva.
Parpală, Emilia, 1994, *Poezia semiotică. Promoția `80*, Craiova, Editura Sitech.
Poantă, Petru, 1973, *Modalități lirice contemporane*, Cluj, Editura Dacia.
Simion, Eugen, 1998, *Scriitori români de azi*, vol.III, Chișinău, Editura David-Litera.
Ștefănescu, Alex, 2005, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Maşina de scris.
Vaimberg, Solomon, 1995, „Limbă şi literatură în perspectivă integratoare" în *Limbaje şi comunicare*, Iaşi, Institutul European
https://www.mediafax.ro/cultura-media/ana-blandiana-propusa-la-premiul-nobel-pentru-literatura-19244053 (consultat în 11.06.2020)

TH E LITANY – LITERARY AND THEOLOGICAL MEANINGS

Ioana Anuţei (Iordache)
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: This article is about one of the oldest prayer in the Orthodox Church called Akathist, which, is on the border between theology and literature, it is a merger between them and in the same time is very important for both. . The first Akathist was written in the sixth century and it hasn't a certain author.
From the theology point of view, it reflects the doctrine of the Incarnation of the Son of God and the opinions about Virgin Mary as a model to all Christians.
From the literary point of view this prayer is a hymn, which has two parts: narrative and lyrics written in other 25 small parts. The narrative parts contain many details from Mary's life taken from Byble and the lyrics parts contains many beautiful and impressionable structures.
Akathist reflects the beauty of the byzantine still, many poetics structures reflect the adoration for the Virgin Mary. All the lyrics begin with the verb "Enjoy!" which suggest the joy of the entire creation for the birth of Jesus Christ. Virgin Mary is a gift for us, who brings the peace between God and humanity. She is a symbol of modesty, love and maternity for every Christian.

Keywords: Akathist, history, narrative parts, lyric parts, symbol.

Acest articol face parte dintr-un studiu mai amplu prin care aducem în prim-plan una din cele mai vechi şi frumoase forme de rugăciune din Biserica Ortodoxă: acatistul. Tezaurul Bisericii Ortodoxe, alcătuit din Biblie, Psaltirea în versuri, cărţile de rugăciune şi cărţile liturgice constituie şi primele forme de literatură universală, de o valoare culturală incontestabilă care au o structură specifică, limbaj aparte, bogate în figuri de stil şi melodicitate .

În Biserica Ortodoxă preţuirea şi cultul Fecioarei Maria sau a Maicii Domnului ocupă un loc aparte, deşi prezenţa sa în Sfânta Scriptură este foarte discretă. Ea este imaginea întruchipată a smereniei şi a dragostei. Acest portret al blândeţii, al supunerii şi al bunătăţii a condus spre exprimarea recunoştinţei, a iubirii şi a credinţei sub diferite forme. Dovada fiind pomenirea ei în timpul actelor liturgice, sărbătorile închinate acesteia în decursul anului bisericesc, dar şi multiplele acatiste şi rugăciuni care i-au fost dăruite. Cea mai veche rugăciune datează din a doua jumătate a secolului al III-lea.

Ea este considerată ca Născătoarea de Dumnezeu, Maica Cuvântului, a Înţelepciunii şi Luminii care se revarsă în lume, persoana cea mai apropiată de Iisus Hristos, aşezată mai presus decât îngerii şi decât toţi sfinţii, chintesenţă a iubirii şi dăruirii de sine. În raport cu credincioşii este văzută ca un model spiritual ce atinge desăvârşirea prin iubire şi modestie, o mamă a tuturor care veghează permanent spre ocrotirea întregii creaţii, într-o eternă aşteptare cu braţele deschise, după cum apare în diferite icoane sau picturi bisericeşti.

Cultul Maicii Domnului s-a implementat ca urmare a mai multor tensiuni şi erezii apărute în Biserică în secolele III-IV d. Hr, ca arianismul, nestorianismul şi monofizismul. Atunci au avut loc primele sinoade ecumenice la care s-au stabilit şi dogmele legate de Fecioara Maria şi rolul ei în viaţa Mântuitorului Iisus Hristos. Tot atunci au apărut şi primele rugăciuni închinate acestei, tocmai pentru a exprima preţuire, adoraţia şi locul ei în viaţa Bisericii şi a credincioşilor.

Term enul de acatist vine din limba greacă *akathistos*, având sensul de a nu se sta jos sau a nu ședea, făcându-se referire că în timpul acestei rugăciuni se va sta în picioare sau în genunchi[1]. În explicația DEX-ului se identifică acatistul este sinonim cu imnul religios sau o slujbă religioasă în cinstea Fecioarei Maria sau a unor sfinți[2] , iar părintele Roman Bragă în introducerea acatistierului tipărit de Mitropolia Ardealului, îl consideră „ poezie imnografică cu teme fixe. Fiecare acatist este u poem cu 24 de cânturi, fiecare cânt dezvoltând o temă din Noul Testament”[3].

Acatistul *Bunei Vestiri* este considerat ca fiind primul acatist din istoria creștinismului, arhetipul celor ce au fost concepute ulterior, astăzi fiecare sărbătoare sau sfânt având un acatist propriu. Compunerea textul este incertă, fiind atribuit de unii cercetători, patriarhului Serghei al Constantinopolului (610 – 638)[4], scris în semn de mulțumire ca urmare a unei victorii miraculoase în fața avarilor și perșilor din anul 626, pe când împăratul Heraclius nu se afla în cetate. Patriarhul Serghei și credincioșii s-au rugat Maicii Domnului spre a fi salvați, mergând în procesiune cu odoarele sfinte pe străzile cetății. Se spune că în noaptea victoriei, ca semn de mulțumire, s-au rugat toți în picioare pe străzile Constantinopolului și de aici denumirea de acatist.

Alți cercetători consideră că textul ar fi și mai vechi și i-ar aparține lui Roman Melodul (491-560), autor a numeroase imnuri religioase bizantine, opinia lor bazându-se pe modul în care a fost scris „primul icos *Anggelos prostates* care are același metru și aceleași formule de adresare ca alte ce îi poartă semnătura”.[5]

Filozoful bizantin Mihail Pelos (sec. al XI-lea) îl consideră autor pe George Pisidia, bibliotecar al catedralei Sfânta Sofia care l-ar fi compus în 626 tot în urma victoriei asupra perșilor, alți cercetători îl consideră mult mai vechi atribuindu-l lui Efrem Syrul, Proclu al Cyzicului sau lui Vasile al Seleuciei..

Cert este că nu se cunoaște autorul, poate că la început a avut o formă mai scurtă, apoi având în vedere răspândirea sa în spațiul Bisericii, popularitatea sa și evenimente istorice evocate din perioade diferite, putem considera că textul a suferit modificări, dar cu respectarea stilului bizantin, a structurii și invocațiilor, fenomen asemănător literaturii populare. Abia din momentul când a fost transmis pe cale scrisă, putem face o analiză veridică a textului. Acest fapt se vede și din compararea primului condac cu restul din acatist. Un singur lucru putem afirma cu certitudine că textul are o vechime de 1500 de ani și „ se cântă în special în Denia de vineri din a cincea săptămână a postului Paștelui și la sărbătoarea Bunei Vestiri”[6] pe 25 martie.

Traducerea literală a primului condac dovedește legătura cu victoria neașteptată, unele sintagme fac referire la apărarea militară a cetății: „ Generalisimei apărătoare, ca una ce am fost izbăvită de lucruri cumplite, cele de biruință aduc ție, Născătoare de Dumnezeu, ca niște mulțumiri, eu, cetatea ta. Ci ca ceea ce ai stăpânire nebiruită, din tot felul de nevoi, slobozește-mă, ca să strig ție: Bucură-te, Mireasă, nemiresită.”[7] (Macarios, Simonpetritul, Triodul explicat. Mistalogia timpului liturgic, Deisis, 2000, p. 369-370.)

Forma actuală a primului condac nu mai seamănă deloc cu acesta, doar titlul de *Apărătoare Doamnă* poată să conducă spre condacul originar. În mentalitatea credincioșilor substratul titlului ar face referire la rolul Maicii Domnului de apărătoare a credincioșilor și biruința în ispite: „ Apărătoare Doamnă, pentru biruință mulțumiri, izbăvindu-ne din nevoi aducem ție, noi robii tăi.

1 Pr. Prof. Branişte, Ene, Branişte, Ecaterina, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase,* Caransebeş, Ed. Diecezană, 2001, p. 18-19.
2 *Dicţionar Explicativ al limbii române,* Editura Academiei, Bucureşti, 1975, p.5.
3 *Acatistierul,* Sibiu, Ed. Mitropoliei Ardealului, 1996, „ Cuvânt înainte” de Î.P.S. Dr. Antonie Plămădeală, p. 3-5.
4 Bria, Ion, *Dicţionar de Teologie Ortodoxă,* ediția a II-a revizuită și completată, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994, p.7.
5 Hussey, J. M., *The Cambrige Medieval History,* Vol. IV, 2, Cambrige University Press, 1967.
6 Bria, Ion, *Dicţionar de Teologie Ortodoxă,* ediția a II-a revizuită și completată, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994, p.7
7 Macarios, Simonpetritul, *Triodul explicat. Mistalogia timpului liturgic*, Sibiu, Ed. Deisis, 2000, p.369-370.

Ci, ca ceea ce ai stăpânire nebiruită, slobozește-ne din nevoile, ca să strigăm ție: Bucură-te, Mireasă, Pururea Fecioară."[8]

Structura: acatistului este alcătuit din 13 condace și 12 icoase, ultimul condac este diferit de celelalte, seamănă cu o rugăciune care se repetă de trei ori. Condacele și începutul icoaselor constituie partea narativă a textului. Cele 12 icoase continuă ideea din condacul aferent, apoi au o parte lirică alcătuită din 13 versuri. Fiecare condac se termină cu Aliluia!. Icoasele au, fără ultimul vers care este un refren versul, 144 de versuri, fiecărui icos începe cu verbul *Bucură-te*...Ultimul vers al icoaselor este o invocație: *Bucură-te, Mireasă, pururea Fecioară!* Așa apare în forma actuală a acatistului, în trecut a avut și alte formulări: Bucură-te, Mireasă, nenuntită!/ nenevestită! reluând modul de adresare al îngerului Gavriil, Fecioarei Maria din Evanghelia după Luca: „ Bucură-te, cea plină de har, Domnul este cu tine!" (Luca, 1,28). Acesta constituie și tema textului: Bucuria Veștii Bune, a întrupării Celui așteptat de mii de ani să restaureze legătura dintre Dumnezeu și om, de unde și proveniența titlului de *Acatistul Bunei vestiri.*

Din punctul de vedere al mesajului acesta este construit pe două direcții: în prima parte alcătuită din condacele și icoasele 1-7 sunt prezentate într-o formă ușor arhaică, evenimentele de inspirație biblică legate de viața Fecioarei Maria, iar în partea a doua alcătuită din condacele 8-13 și icoasele 8-12, ultimul condac nu mai este urmat de un icos, ci doar se repetă de trei ori, este reluat rolul acesteia și al lui Iisus Hristos în mântuirea credincioșilor, un mic tratat de dogmatică, pe înțelesul tuturor. La finalul celor 25 de cânturi, Biserica a așezat o rugăciune folositoare credincioșilor.

Primul icos începe cu prima preluare din Sfânta Scriptură, adresarea îngerului Gavriil către Fecioara Maria, fiind numită din start *Născătoare de Dumnezeu,* stabilindu-se în mod clar, rolul acesteia în relația cu Dumnezeu, cu Iisus Hristos și cu întreaga omenire. Apoi urmează imperativul „ bucură-te", această heretisire continuă, simbol al acatistului. Sentimentul bucuriei predominant, nu este doar unul personal, al celei căreia primește vestea, ci este bucuria întregii creații care aștepta de mii de ani vestea nașterea Celui ce va aduce împăcarea cu Dumnezeu și posibilitatea mântuirii. Condacul al doilea și următoarele continuă cu alte mărturii evanghelice edificatoare din viața Maicii Domnului cum ar fi: dialogul dintre Maica Domnului și îngerul Gavriil, uimirea acestei la o posibilă naștere fără atingerea unui bărbat, explicația zămislirii prin puterea lui Dumnezeu, întâlnirea Fecioarei Maria cu Elisabeta, verișoara sa, dar și mama proorocului Ioan Botezătorul, tresărirea sa în pântecele acestei, marcând deosebit întâlnirea celor două, reacția și îndoiala lui Iosif la aflarea veștii că Maria va avea un fiu, momentul venirii păstorilor la peștera cea sfântă, apariția stelei vestitoare a nașterii unui nou Împărat, recunoașterea celor neîncrezători că pruncul este Mântuitorul mult așteptat, venirea cu daruri a magilor, fuga în Egipt și întâmpinarea la templu a lui Iisus Hristos de către înțeleptul Simeon.

A doua parte, de la condacul și icosul al optulea până la condacul al treisprezecelea, sugerează învățături dogmatice legate de importanța Maicii Domnului în iconomia mântuirii, importanța Nașterii lui Iisus Hristos, evidențierea faptului că El a fost în același timp om „ între cei de jos" și Dumnezeu „ cu cei de sus", *Cuvântul* necuprins, care s-a născut printr-o minune dumnezeiască, minune uimitoare pentru toți oamenii. Se accentuează rolul Maicii Domnului de ocrotitoarea Bisericii și de mijlocitoare a credincioșilor în drumul lor spre mântuire, spre salvarea sufletelor lor. Dimensiunea spirituală se constituie „ într-o serie de expresii antinomice având rolul de a sublinia că Întruparea Logosului depășește limitele gândirii umane"[9]

Studii deosebite asupra diferitelor aspecte istorice și teologice ale acatistului, are eruditul preot catolic, profesorul Ermanno M. Toniolo care a publicat o serie de șase studii, traduse și tipărite și la noi, la Editura Deisis din Sibiu. În al cincilea studiu se ocupă, după cum reiese și din titlu *Imnul Acatist – analiză literară și teologică* , de anumite aspecte literare, considerând că textul

8 *Acatistul Bunei Vestiri,* în Carte de rugăciuni, Iași, Ed. Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1978, p.283.
9 http://www.crestinortodox.ro/liturgica/viata-liturgica/imnul-acatist-maicii-domnului-70669.html

„ poat
e fi împărțit în șase nuclee liturgice, strofele 1-12 și șase nuclee dogmatice, strofele 13-24, care au un număr egal de silabe și de accente”[10], ceea ce ar conduce spre un singur autor, probabil din a doua jumătate a secolului al V-lea sau prima jumătate a secolului al VI-lea.

Ca limbaj poetic, „ acatistul nu gravitează în jurul ideii de frumos, ci se îndreaptă spre frumusețea transfigurată a sfințenie. Virtuțile nu sunt cultivate dintr-un estetism steril, formal, ci pentru a arăta că reprezintă un mijloc pentru realizarea desăvârșirii ființei umane, a perfecționării interioare.”[11]

Însă acatistul are versurile icoaselor pline de poeticitate și expresivitate, chiar dacă „rugăciunea în sine este constrânsă de dogmele bisericești și de o anumită mentalitate eclezială”[12]. Astfel estetica textului este clădită de o multitudine de metafore și structuri inefabile desprinse din fiecare vers al icoaselor, demonstrând că acatistul aparține și literaturii, fiind un imn laudativ la adresa lui Dumnezeu, prin repetiția cuvântului „ Aliluia!” și de omagiere a Fecioarei Maria prin care s-a realizat împlinirea vechilor profeții, restabilindu-se legătura primordială a omului cu Dumnezeu.

Maica Domnului este văzută chiar de la început ca: „ cea prin care răsare bucuria”(icosul 1,v.1), „ cea prin care piere blestemul”(icosul 1, v.2) , „ scaun Împăratului” (icosul 1, v.7), „ steaua, care arăți Soarele” (icosul 1, v.9), „ scara cerului, pe care s-a pogorât Dumnezeu”(icosul al 2-lea, v.5), „ ceea ce ai născut pe Săditorul vieții noastre”(icosul al 3-lea, v. 40), „ voia cea bună a lui Dumnezeu către noi cei muritori”(icosul al 3-lea, v.11), „ Maica Mielului și a Păstorului”(icosul al 4-lea,v. 1), „ Maica stelei celei neapuse”(icosul al 5-lea), „ cheia împărăției lui Hristos”(icosul al 8-lea, v.11), „raza Soarelui celui înțelegător”(icosul al 11-lea, v.1) fiecare structură este legată de diferite profeții și fine legături cu Vechiul Testament, sugerând continuu rolul acesteia în Biserică și în iconomia mântuirii.

Acatistul poate fi privit și ca o baie a înnoirii spirituale prin frumusețea cuvintelor adresate Fecioarei Maria, „ baie care speli conștiința”(icosul al 11-lea, v.9), „ locaș lui Dumnezeu Cuvântul”(icosul al 12-lea, v.1) al rugătorului care se naște perpetuu din Hristos după clipe de rugăciune profundă. Viziunea este determinată și de comparația „ făclie care conduce spre lumină”, referire la citirea acatistului în perioada Postului Mare, în apropierea Învierii când se botezau o mulțime de catehumeni, drum spre „ conștiința harului cea luminoasă”.

Maica Domnului este „ stâlpul Bisericii cel neclintit”(icosul al 12-lea, v. 7) , catedrala răsărită în mijlocul templului din Ierusalim „ ceea ce ne-ai tras din adâncul necunoștinței”(icosul al 9-lea, v. 9), adică al necredinței, cea care face legătura între cer și pământ, între Dumnezeu și om.

Importanța acestui acatist pentru Biserică atât cea Ortodoxă, cât și cea Catolică se vede din răspândirea sa, fiind tradus în limba latină, apoi în limba slavă, apoi în alte limbi, iar dovezile existenței sale datează de sute de ani.

Cea mai veche scriere a acatistului la noi, apare în manuscrisele de la Bisericani și Icușești, în limba slavonă. Prima traducere în limba română a făcut-o mitropolitul Dosoftei și a fost tipărită în anul 1673, la Uniev..

Biblioteca universitară din Cluj posedă un astfel de text de la 1791, numit *Acatist cu multe alese rugăciuni pentru evlavia fieşte căruia creştin – Acum a 4oară tipărit – Blaj: în Tipografia Seminarului,1791* sau un altul de la 1807 ceea ce arată că acest acatist se citea și în Biserica Ortodoxă Română din cele mai vechi timpuri.

Acatistul ca specie reprezintă o înflorire a poeziei liturgice care nu a fost egalată de nicio altă creație, renumită și cunoscută de toți credincioșii. A fost una din cele mai prolifice specii,

10 Ermano, M., Toniolo, *Acatistul Maicii Domnului explicat...*,p.277-340, comentariu părintelui Ică: „ Imnul Acatist – mistagogie și istorie”, p. 24-25: recenzie semnată de Asist. dr. Ciprian Iuliuan Toroczkai,în htttp:// www.revistateologica.ro/vechi/artico.phpr=32&a=3503.

11 Crăciunescu, Alexandra, *Prezența rugăciunii în literatura română medievală*, București, Ed. Universitară, 2012, p.25.

12 Ibidem, p.7.

deo
arec
e după acest tipar au fost concepute alte sute de creații închinate altor sfinți sau sărbători. Totalitatea lor formează un sistem, chiar dacă au fost concepute în perioade de timp și contexte diferite. Patriarhia Română a tipărit în 1971 primul *Acatistier* cu aprobarea Sfântului Sinod, ce conținea 29 de acatiste.

Concluzie:

Efectele acatistului primordial se văd atât în iconografie, prin multele icoane inspirate de lectura acatistelor, dar și la nivelul literaturii culte. Un exemplu de creație inspirată de imnul-acatist este poezia semnată de Zorica Lațcu, *Filă de acatist* ale cărei versuri încep cu heretismul *Bucură-te:*

„Bucur-te, leagăn alb de iasomie,/ Către care-n roiuri fluturii coboară, /Bucură-te, raza stelei din vecie,/ Șipot care curge lin cu apă vie,/ Bucură-te, Maică pururea Fecioară,/ Dulcea mea Marie.” – poezia are strofele de câte șase versuri și al cincilea vers preia forma de încheiere al fiecărui icos: *Bucură-te, Mireasă, pururea Fecioară!* .

Chipul Maicii domnului reflectat în versurile acatistului, portretul intuitiv îl apropie pe orice credincios ea și îl face să exprime ca acest autor necunoscut lauda, bucuria și recunoștința.

În plan teologic și literar Acatistul constituie „ expresia cea mai frumoasă a cultului Sfintei Fecioare în Biserica bizantină”[13], o capodoperă a perioadei bizantine, ce surprinde mereu prin frumusețe, armonie, mister și adâncime a conținutului care a deschis calea spre poezie, spre exprimarea sinelui în raportarea față de lume sau de Dumnezeu.

BIBLIOGRAPHY

Surse:

1. *Acatistul Bunei Vestiri, în Carte de rugăciuni,* Iași, Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1975, p. 283.
2. *Biblia sau Sfânta scriptură,* București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991.
3. *Îndrumări Misionare*, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1986.

Bibliografie:

1. Brăguță, Ecaterina, *Particularități compoziționale ale ansamblului de hairetisme în primele acatiste închinate sfinților basarabeni,* în Lumina verbului matern, Chișinău, 2019, ibn.idsi.md.
2. Chilibaru, Laurențiu-Victor, *Imnul acatist al Maicii Domnului: o analiză teologico-literară,* în Studia Doctoralia , An II, Nr.2, Arad, Ed. Universității „ Aurel Vlaicu”, 2017.
3. Crăciunescu, Alexandra, *Prezența rugăciunii în literatura română medievală,* București, Ed. Universitară, 2012.
4. Dinu, Adrian, *Maica Domnului în teologia Sfinților Părinți,*Iași, Ed. Trinitas, 2004.
5. Lațcu, Zorica, *Osana Luminii,* Iași, Ed. Credința Strămoșească, 2016.
6. Makarios Simonopetritul, *Triodul explicat. mistagogia timpului liturgic*, trad. de Ioan I. Ică jr., Sibiu, Ed. Deisis, 2000.
7. Plămădeală, Antonie, *Cuvînt înainte*, în Acatistier, Sibiu, Ed. Mitropoliei Ardealului, 1996.
8. Stăniloae, Dumitru, *Maica Domnului ca mijlocitoare,* în „ Ortodoxia”, Anul IV, nr.1, ianuarie- martie 1952, p.79-129.
9. Toniolo, Ermanno M., *Acatistul Maicii Domnului explicat: Imnul și structurile lui mistagogice*, prezentare și traducere de diac. Ioan I. Ică jr., Sibiu, Ed. Deisis, 2009.

13 Ermanno, M, Toniolo, *Acatistul Maicii Domnului explicat. Imnul și structurile lui mistagogice, Sibiu, Ed.* Deisis, p.177.

10. V intil escu, Petre, *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cântarea bisericească,* Bucureşti, Ed. Pace, 1937.

Surse internet

1. http://www.crestinortodox.ro/liturgica-cântare/imnografi-melozi-70740html
2. http://www.revistateologica.ro/vechi/articol.php?r=32&a=3503
3. http://www.crestinortodox.ro/liturgica/viata-liturgica/imnul-acatist-maicii-domnului-70669.html
4. http://www.teologiepentruazi.ro/2010/07/01/imnul-acatist/

Dicţionare:

1. *Dicţionar Explicativ al limbii române*, Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1975.
2. *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase,* Braniște, Ene, Braniște, Ecaterina, Caransebeș, Ed. Diecezană, 2001.
3. *Dicţionar de Teologie Ortodoxă A-Z* de Ion Bria, Bucureşti, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.

PE

ARSON'S THEORY OF ARCHETYPES

Larissa Budugan
PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: The paper expands upon Pearson's theory highlighting how archetypes as inner guides can help us prepare for the initiatic life journey, by teaching us how to become successful members of the society, firstly, through embarking upon the quest, secondly, through becoming initiated into the mysteries of the human soul so as to finally return to transform our lives as a result of claiming our uniqueness and personal power. Since the initiatic journey is the root metaphor of Pearsons' theory, my main purpose is to show that the multiple-facet inner self, consisting of twelve archetypes, can be developed into a comprehensive methodology of explainig the individual's evolution in terms of developing the Ego, encountering the Soul and finally giving birth to a unique Self.

Keywords : archetypes, the journey, inner guides, Pearson, the stages, Ego, Soul and Self.

The archetypes are approached by Pearson as an energy that exists within our "unconscious psychological life" (6). The attempt to figure out how to utilize them resembles figuring out how to communicate in another dialect, in the language characteristic for our twofold conscious and unconscious human condition. According to Pearson, our life resembles a genuine journey. He claims that during the journey we are helped by internal aides, or paradigms. The metaphorical charge of the journey and its goal is tackled in relation to the Pearsonian construction "arousing the heroes within." It implies investigating the twelve archetypes which are: the Innocent, the Orphan, the Warrior, the Caregiver, the Seeker, the Destroyer, the Lover, the Creator, the Ruler, the Magician, the Sage and the Fool. Our paper, however, will only provide concise approaches to five archetypes: the Innocent, the Caregiver, the Destroyer, the Creator and the Magician.

The inner guides as archetypes exist both inside and outside the individual human soul. At the same time, they live within us, yet much more significantly, we live via them. We are able to discover them by taking an inner journey to our own fantasies, dreams, and regular activities, too.

Pearson has identified five different "ways to explain what an archetype is" (1991: 6). They are related either to spiritual searchers who may take into account the archetypes as divine beings and goddesses, "encoded in the collective unconscious" (6) or to "Academics" (1991:13) or different rationalists, who are dubious of anything that sounds spiritualistic wou and who would think about archetypes as "controlling paradigms or metaphors" (6). "Scientists" (1991:13) may consider archetypes as being similar to visualizations and "other scientific processes" (6). Those persons who embrace "religious positions" that underline one God can recognize "the truth of monotheism as different from the pluralistic mental reality or "archetypes" (6). Last but not least,, individuals that are keen on humankind development and improvement may comprehend the " archetypes" (7) as aides on our excursions

The Achetypal Innocent

The ethical dimension of Pearson's approach to the archetypal Innocent arises from his evaluation of our "faultless beginning" and it is rendered as follows: "We all begin with the Faultless, altogether tended from inner of our mom's tummy. On the off chance that we become fruitful, our dad and mom have a fondness for and assist us with overcoming everything throughout everyday life" (1991:79). The Innocent's need to be protected and unconditionally loved is the "

call
”

(79) of the archetypal Innocent and Pearson's study abounds in examples how this demand can be fulfilled.

Strict "objectivity" or "neutrality" cannot be the individual's goal in the long run. He expands on it identifying two phases. The first is that of conviction and goal, commented upon in a reserved manner, saying that " on the top stuff are by and large difficult to accomplish." Simultaneously, he inserts the second phase "when we are allowed to depend on the ones around us, adequate to let them show us and it will be critical to considering the fundamental procedure of life and assignment" (79).

Eager to approach the requisite meeting of legends and land in relation to the archetypal Innocent, Pearson states: "Each period has legends of a brilliant age or of a guaranteed land where life has been or will be great. The guarantee of the Faultless is that life needs not to be hard. Inside everyone of us, the Innocent is the unconstrained, confinding in a kid that, while somewhat needy, has the positive thinking to take the excursion" (1991: 79). Positive thinking is the functional inner value that helps the individual to take his life journey confidently and optimistically.

Innocence and faultless behaviour are tackled in a reliable commentary as follows: "The Faultless, dreading deserting, looks for security. Their most noteworthy strength is the trust and positive thinking that charms them to other people thus gain help and backing on their mission. Their fundamental threat is that they might be heedless to their conspicious weakenesses or maybe deny them. They can likewise get reliant on others to satisfy their courageous errands" (90). The faultless people are approached in terms of looking for security so that their trust and positive thinking could be turned to good account.

But, most importantly to Pearson is the issue of truth. He states: "Proven in a limit with regards to disavowal so you do not tell yourself what is truly going on. You might be harming yourself as well as other people, however, you will not recognize it. You may likewise be harmed, however, you will curb that information also. Or then again, you accept what others state in any event, when their viewpoint is straightforwardly counter to your own inward knowing" (22). Moral standards are tackled within this quotation with a view to highlighting the individual's capacity to surpass one's limitations and accomplish one's dreams.

Pearson's commitment to his technique of dealing with self-confidence and goodness reaches a climax in the following quotation: "At your best (presently or when you satisfy your latent capacity), you represent what an existence of confidence and straightforward goodness brings to the world. You have an essential trust in others on the planet as a protected spot. You attempt to stay away from allurement, regardless of how solid it is, and in this way help the world to keep up prudence and decency. The character Frodo in Lord of the Rings represents how significant this is, particularly in disturbed occasions. You model expectation, hopefulness, and the mindfulness that bliss comes from living a basic, healthy life. You need to keep trust alive in the most troublesome conditions (as in the film *Life is Beautiful*) and is issues do happen, you try to either beat them with positive reasoning or reevaluate the into circumstances" (http://www.mikejay.com/mj/reports/pmaibook.pdf, 11). The quotation refers to positive versus negative moral reactions to environmental challenges.

According to Pearson's standards of evaluating inner and outer Innocence, it appears that "at the point when issues emerge, you are probably going to apply customary and respected systems, make light of their reality, or search out a specialist to sort out what to do, at the same time keeping up your confidence that the issue can be illuminated. In some cases you trust that others will go to your guide, and frequently they do" (http://www.mikejay.com/mj/reports/pmaibook.pdf , 11). The evaluation reveals that keeping confidence is the key to succeed in life.

Additionally, he claims that "You will in general notificate what is acceptable and dependable and commendable on the planet and yourself. You might be negligent of perils that undermine and to how hard life is for the others around you. You might need to prepare for the Innocent's propensity to lead individuals to belittle challenges, gotten excessively sure or hopeful or

dep end a lot on others, who may get angry or exploit that trust" (http://www.mikejay.com/mj/reports/pmaibook.pdf , 11). The Innocent's propensity is commented upon in terms of the fact that "disillusion and disappointment" have to be experienced in relation to the "fall".

Pearson's responsibility in his role of a social and psychological commentator makes him state that "blameless people can get caught off-guard by unexpected issues. You like and live tales where an essentially decent individual effectively arranges difficulties through a blend of favorable luck, perseverence, and positive thinking while willfully ignorant of the size of encompassing peril (as in Forrest Gump, The Land Before Time, or the Sound of Music)."He further claims that like Marry Poppins, you accept "a spoon brimming with sugar makes the medication go down." In any case, once in a while "you may wind up in circumstance where you feel unreasonably treated or even oppressed by somebody and burning of salvage. Occassionally salvage comes, yet frequently you need to figure out how to adapt to yourself" (http://www.mikejay.com/mj/reports/pmaibook.pdf , 11).

Pearson's evaluation of the moral complexity of life issues in relation to the archetypal Innocent concerns his desire to be "protected, to experience unconditional love and acceptance" (79), associated with the retention of the capacity to "adapt to himself" and retain "faith and goodness in adversity" (79). Such issues emerge from the first and second levels of the archetype of the Innocent, whereas the third level stipulates the acquisition of a high degree of awareness meant to turn him into the Wise Innocent, " full of trust and optimism without denial, naivite, or dependence" (79).

The Archetypal Destroyer

Pearson investigates the inner Destroyer either as comprehensible or as nonsencial. He declares that each of us possess an inner Destroyer who is " connected to death"(138). The contemporary world is infected by the " silhouette of the destroyer" who "attempts to knock down the Soul, for the purpose of the Self-esteem" (141). Moreover, " the destroyer tries to rescue our Ego, assaulting our Soul, so he can defend our personality" (142). Finally, the inner Destroyer will also encourage and increase our protective potential, opening for us " the gate so that we are able to encounter our deep Self" (141).

Approached from an extremely individualized stance, in near relation to its significance, the inner Destroyer "harms" (142) those people who have a correctly constructed and well-developed identity and who are confident of their personal capacity to deal with nearly all difficult situations. In an ironic manner, the inner Destroyer intervenes when we carry on our every day life and unexpectedly the customary actions become meaningless and we tragically experience the living void.

Conversely, despite the fact that the interior or outer Destroyer harms and abandons us, leaving us empty-hearted and mindless, we finally manage to humble our inner selves, to repent and make it easy for us to approach new life problems on a higher level of existence (142).

Positively approached, the archetype of the Destroyer helps us to differentiate our present lives by setting an end to "not operating normal relations" (142), by reducing unfavourable ways of reasoning and acting. Despite our conviction that we did the best, we still consider us guilty regarding the broken behavioral designs no matter how they were conceived to help us.

Our 'journeys' towards experiencing and challenging our twofold inventive and destructive possibilities are summed up by the author in relation to the levels of the Destroyer. The shadow Destroyer cares about self-destruction or the annihilation of those around it; the first level is associated with the conditions of inner uncertainty due to the fact that we come to hesitate about the meaning of life and death, due to mislaying or suffering.

The Destroyer consists of the entire reckless practises-obsessions, cohersion, or actions that sabotage privacy, achievement at work, or personality, which may be the worst for us, but also all

prac
tices such as those that are sentimental or palpable/corporeal offense, crime, violation which are crucial to others (23).

Pearson also says that: " We have so many ways to be anesthetized to our experiences- by food, shopping, television, alcohol, and drugs- that it often takes fear to wake us up. Sooner or later, loss or fear or pain turns our journey into an initiation. Seeking is active; we feel like we choose it. But initiation, especially under the reign of the Destroyer, chooses us" (147). This means that we are not able to choose what we want to do but let others choose for us.

The author also presents this: "The Destroyer is at work when we are going about our ordinary life and suddenly the actions are the same, but the meaning is gone. Everything is suddenly hollow inside (152).

The Archetypal Creator

The archetypal Creator is concerned with establishing a good relation with himself and the sorounding world. Pearson argues that its four capacities " to endeavor, to give up, to cherish, and to make show us the fundamental cycle of kicking the bucket to the bygone self and bringing forth the new. The cycle sets up up to re-visitation of the realm and transform us" (1991:16).

Equally fascinating is the fact that it "shows itself as over the top, making so that endless potential outcomes are being envisioned that none can be followed up on completely. (You may recall a film called The Pumpkin Eater, wherein a lady got pregnant each time she was up close and personal with the vacuousness of her life. Thus, as well, we can fill our vacancy with one more inessential task, challenge, or new activity, as she filled herself with another infant). One assortment of this is workaholism, in which we can generally consider only one more activity" (23).

Pearson is keenly aware that "the Creator model stirs the seed of our real characters profound inside us. It manages the way toward birthing our lives. It is important for what we made between marriage, mental solidarity, and the idea of the cosmos. It makes numerous tasks and thoughts, yet they are everywhere, and eventually unsuitable" (53).

Pearson debates upon the fact that the logical clues regarding the archetypal Creator arise when "we find or bring forth our actual Selves, the Creator likewise come into our lives.At the point when we become mindful of our association with the innovative wellspring of the universe, we additionally start to get mindful of our part in creation" (177).

James Hillman, quoted by Pearson, has called the embodiment of the model brain research " Soul-production" He further claims that " as we make our own individual Souls, we are additionally adding to the making of the world Soul. As we make our own lives, along these lines, we are co-making the universe" (177).

Simply put, Pearson perceives that "the quintessence of asserting the Creator inside is to perceive that the incredible profound wellspring of the universe isn't discrete from us. We are important for that source, and subsequently co-makers of our lives- with God and one another. Asserting our ability for co-creation can be a mind blowing, enabling achievement" (178). There emerges the " call" of the archetypal Creator, enriched by " daydreaming, fantasies, images or flashes of inspiration" (169).

According to Pearson, in the case of being bound together, "our awareness becomes, and anyway evident we are to ourselves, the majority of us are as yet limited by our molding, by the social limitations of society, and by regular laws. In the event that we have not taken our excursions and have not built up a solid Ego and associated with our Souls, we are not yet making deliberately.

We experience life as the made, so we feel, and maybe truly are the results of our current circumstance and our molding. This is the shadow Creator, making no awareness of others' expectations for what we are making" (179). The quotation approaches the shadow Creator in terms of " negative circumstances, limited opportunities, obsessive creation, workaholism" (169).

In line with Pearson's thinking " not all frailty is a consequence of the shadow Creator. Now and again we legitimately feel that we are not in charge of what is befalling us- for example, on account of a severe or biased social framework or a broken family. What's more, in spite of the fact that you may have made the experience of going to prison on the off chance that you overstepped a law, that doesn't mean you made the current truth of the jail framework! A lot of our lives are made all in all, not exclusively" (179). The quotation expands upon the shadow Creator and its involvement with one's failures and defeats.

Thus, it would seem to Pearson, that "the Creator pushes us out of inauthentic functions to guarantee our personalities. At the point when this paradigm is dynamic, individuals are as overwhelmed by the need to paint, or artists with the need to compose. Similarly as extraordinary painters and writers will surrender cash and force and status to make their craft, when the Creator is dynamic in our lives, we are pushed in any event to choose to act naturally, regardless of whether it implies that we will bite the dust obscure, poor, and alone. Generally, obviously, individuals who start to carry on of their credible selves don't follow through on this cost - to be sure many are notable, affluent, and encompassed with companions and friends and family. Notwithstanding, the best way to have the option to be consistent with oneself is to realize that one will do so whatever it costs" (1991:186). This quotation can be approached in relation to the third level of this archetype which implies that we should carry out "experiments with creating" (169) what we figure out, allowing ourselves to experience our dreams come true.

The Archetypal Magician

The Magician is the component that can persistently recuperate and change the Self when the request gets excessively inflexible. It acts inside the mind as a specialist of recovery and restoration, for oneself as well as other people. This is the piece of the mind that can coordinate the Shadow and change it into valuable energy (1991:66).

This archetype is an inward chemist who can change base feelings and considerations into more creative ones, can assist us with learning standards of conduct and transform crude practices into more refined and satisfactory ones. What's more, as the originator of the " misleading impact", the Magician " can fix ailments" (66) and make them. At the point when the Ego works in the administration of Soul, it can help us change our lives, helping us experience various degrees of awareness.

Albeit all models related to the Self's assistance can establish a connection with the numinous, the Magician "interfaces with the intensity of the awesome to spare, recover, or pardon" (1991:66). Additionally, it considers these capacities in ourselves as we figure out how to pardon ourselves as well as other people and through doing as such, to entirely change pessimistic circumstances into opportunities for further development and closeness.

As the Magician is activated in our lives, we become skilled at recuperating and changing ourselves as well as people so that the " realm can consistently be recharged" (68). It stands for the well-meant alchemist, changing better into lesser alternatives. We take part in such insidious magic whenever we disregard ourselves or another, or diminish choices and potential outcomes, bringing about lessened confidence. The shadow Magician is additionally the piece of us fit for making ourselves as well as other people sick through embracing contemplations and activities.

In terms of its relation with other inner archetypes, Pearson regards the Magicians as performers who "forsee incovenience and caution Rulers in the event that they are getting cut off from their Souls, or just if risk looms ahead any capacity. They mend the Ruler's injuries that are messing up the realm" (207). Last but not least, the Magician generates a positive energetic field that " draws in certain individuals and occassions to the Ruler and consequently to the realm too" (207).

The Magician centers itself in a favourable position, improving the appearance of various archetypal models so as to become valuable. The intensity of the Magician allows him to change

reali
ty

by evolving cognizance. Pearson argues that "great Rulers assume liability for their cooperative relationship with the realm, realizing that the condition of their life reflects and influences the condition of their Souls, yet they by and large cannot recuperate themselves. Without the Magician, who mends the injured Ruler, the realm cannot be changed" (211).

Moreover, at the point when the Magician is dynamic in our lives, we also start to see "synchronitsic occassions." Pearson mentions important incidents, for example, when we need to know something or when a book containing what we basically need "falls into our lap" and debates how through the acquired knowledge we simply "run into the individual we expected to see" (211) or the situation we were looking forward to approach (211).

The inner Magician likewise has the intensity of naming. Pearson focuses on the fact that when we do not precisely and dispassionately name ourselves and our own accounts, we are helpless regarding how others see us and how each silly voice reverberate in our mind. Pearson suggests that we should first look into our capacity to realize when the Creator is dynamic in our lives and start to recount our story to be genuine and valuable. Moreover, we should avoid the intrusion of the shadow Magician who is likely to "turn positive occurences into negative ones" (205), we should " ground inspiration" by acting on "our visions and making them real" and by developing our capacity of " changing the physical reality by first changing the mental, emotional and spiritual ones" (205).

The Archetypal Fool

The inner Trickster or clown, a certain part of the human psyche which "represents a variety of consciousness" (1991:60), eternaly counteracts our wish to possess the "unified Self" (60). The Fool is regarded by Pearson as remaining responsible for our own failures, for spreading "our multiple aspects". Consequently, the inner Fool is tackled as "the disturbing shadow Self, the predecessor, of the issued Self" (60).

Being also regarded as the "bunker of the paranormal energy" (1991:60), the inner Fool is continually " renewing" (60) itself and requests all the superior structures to be changed so as to be turned into account in relation to other achetypes (the archetype of the Ruler anticipated to increase our achievement and efficiency, whereas the archetype of the inner Sage is preoccupied by taking the right judgement so that the truth or our most powerful features that direct us to pick the rational solutions that might be known).

The turning into good account of the individual personal potential is experienced by the inner Fool as being obligatory for accomplishing our intimate welfare. Pearson concludes his approach, inspiringly entitled " The Self: The Expressing of Our Own Person in the World," pointing out that the inner Fool relies on our own inner plurality, granting to the dispersed telepathic structures the "option to prance together" (1991:60).

In the following chapter entitled : " Beyond Heroism: The Dance," additionally, Pearson expands on the inner Fool and appreciates it to be engaged in helping us "move beyond ourselves, beyond individuation, beyond consciousness, into ecstasy" (1991:62).

Basically reached in terms of its primary structure, the inner Fool is regarded as the "primitive structures" (62) of man's psyche, being the bunker of our "vibrations, impulses, desires" (62), that we are not capable to bring to rational view. The early type of the Fool, present in fundamental cultures, although to some extent unacceptable from a friendly perspective, was often related to enjoying the desires of life. Jung connects the Fool with "humurous tales," with the celebration of eagerness, with " mythology of every place and time," where he appeared as an "original copy of the same human conscience" (65).

And still, Jung, quoted by Pearson, claims that the Fool is to be tackled not as "a vintage form of the manlike conscience" (1991:65), because it is part of the individual's life experience. If it truly represents " he entire undifferentiated instinct" (65), humankind badly needed to outdo this

stag
e
and advance, developing its character, claims Pearson. At the same time, he insists on the certainty that the human beings can not entirely disregard the instinctual burden because they could be deprived of its "active power" (65).

Pearson encloses the part acted by the Fool within ourselves, opining that he is "the start and the finish of the travel" (1991:221) and, as such," he desires to stroll and explore the globe, to satisfy his concerns as regards new sensations and feelings, to discover who he really is, what he appreciates, what he does not appreciate, what he bears in mind and how and when he refrains himself from thinking, in spite of his primary impulse of doing bad things" (223). Moreover, the attraction exerted on the inner Fool has helped the author to identify the role he performs in our activities which amounts to : "flexibility, the capacity to rise up and try once more" (224).

As concerns the inner Fool, Pearson, admits that he is not socially conditioned, and that he finds out the rules of fraternity and how to reasonably play in consonance with them (1991:67). For the elderly, the Fool is likewise useful, whereas it teaches them how to deprive themselves of the "desire of power" (67), and of diverse ways of fulfilling their desires so that they could be able to finally enjoy experiencing their lives.

Pearson makes some ordinary statements concerning the possible outcome of the regular functionality of the inner Fool that guides us "to divide ourselves from our own primitive, instinctual activity so that we are able to develop our psyche" (1991:67). It guarantees a connection between our instinctual territory and our 'Silhouettes' as well, a connection that resides upon the exterior part of our moral sense (67). By the time this belief transforms itself into a completely integrated issue, the "travelling trickster" becomes the "Fool of the kingdom"(67), playing a powerful established part between humankind and persona.

In order to accurately " embrace our persona"(1991:68), as Hal Stone, quoted by Pearson, inspiringly suggests, we ought to sudy how to "relive our unique plurality" by bearing in mind all our expectations, feelings, violent impulses. At that moment, we are not any longer reckless, but "the Clever Fool" (68), and also, our life changes and enriches itself in terms of the daily experiences. Recognizing those features that establish "our link with childhood honesty," Pearson adds that, "if we were deprived of him, we could hardly enjoy life "in favor of its own sake" (1991:224).

Although the Fool's enjoyning action involves his inclination to oppose the rules and prank someone or joke around with those around him, the inner Trickster is regarded as being creative, doing everything he can to stay away from monotony (224).

It happens that the inner Fool decides to play the part of the Innocent when, embracing the fragment of "novice" at cards or other events, he does whatever he can "to be victorious in a major prize"(224).

At the "fundamental level" (1991:225), exactly as children sometimes do, the inner Fool enjoys playing games for satisfaction, for avoiding boredom, thus, revealing his creativity. Switching to grown-ups and their pleasure in playing games, Pearson points out that what makes these escapades really dangerous is not incorporated in playing them, but in the fact that we hardly realize our having got involved in the act of playing and its consequences. The explanation moves along the categorization of the confidence that their "fool is repressed and resides in them in a conflicting form" (225).

Pearson's conclusive approach to the inner Fool is cordial and psychologically enriching us and it comes ahead from the remarks on the 'levels' of the fool, where the outline holds first place through its constructions of "self-indulgence, indolence, desire, unstability" (1991:2250. As concerns the levels of this archetype, the first involves the activity regarded as an escapade meant to be practiced for fun. The second implies the Trickster's cleverness "used to play tricks on others, to get out of trouble, to find trails around obstacles, to proclaim the truth in need of emancipation" (225). The opposition Innocent/Trickster is present in everyone at diverse stages of our evolution.

To coherently approach the archetype of the Fool as a combination of various psychological facets, Pearson has also evaluated its strength and inspiringly tackled the "logical Fool' (1991:225), for whom life is fully "commemorated for its own purpose and lived at the present time, one day at a time" (225).

The changing into a Clever Fool is dealt with by Pearson in terms of the transformation of the clown or Fool into the Wise Trickster, which happens in relation to the 'affection' processes. The ordinary "bond" (226), established with ordinary human beings often regarded as dissimilar from ourselves, helps us go back to inner liberty and innocence, helping us experience happiness.

Conclusions

To conclude, the stage of finding one's real name is related to the archetypes of the Seeker and to that of the Lover. The former distinguishes himself from those one around him as concerns his attempt to find his true identity andcalling (237), whereas the latter expands his activity and embraces "all of life's variety"(238). The stage of duty involves the archetypes of the Warrior and of the Caretaker. The former is related to courage and control, whereas the latter with genuine ritual slaughter and compassion.

The stage of "genuineness" (1991: 238) brings together the archetype of the Destroyer and that of the Creator, where the former is active, powerfull, full of affinity and compassion, whereas the shadow Destroyer is destructive. The archetypal Creator is active, structured, endowed with an inventive and searching mind. The stage described by inner strength brings together the archetypes of the Magician and the Ruler. The former works as "catalyst for becoming different" (238), whereas the latter is concerned with order, responsibility, being wishful to accomplish "innermost wholeness." The last phase of inner "liberty" is approached by Pearson in alliance with the archetypes of the Sage and of the Trickster. The former is described by his special concrern with "love, wisdom and happiness in life" (238), whereas the latter is "clever, original, enjoying living existences of joy" (238). Pearson suggests that we could corroborate the activity stages and the archetypes compatible with them with the classification of Ego, Spirit and Self so that our activity journey might be a victorious experience (238).

BIBLIOGRAPHY

Pearson, Carol, S., *Awakening the Heros Within,*1991

LE

CA MORARIU IN THE LIGHT OF TIME

Luminița Ipate (Căşuneanu)
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The current study, which is part of a more extensive research, related to memoirs of Bucovina, illustrates the personality of the man of culture Leca Morariu, witness of the history of various places with profound significance, in a cultural area where the writing and the writer have suffered restrictions imposed by ideology.

Keywords: memoirs, history, confessor, cultural space, writer.

Se spune că nu ai biografie decât atunci când te recunoşti în celălalt. Am adăuga şi faptul că nu ai biografie nici atunci când nu-ţi (re)cunoşti şi nu-ţi preţuieşti ţu însuţi istoria şi cultura (etapă obligatorie pentru a accede la preţuirea celuilalt), că numai dacă îţi aminteşti cine *ai fost* înseamnă că *eşti*. Omul de cultură, Leca Morariu, s-a dovedit un excelent cunoscător al verbului *a fi*, sub semnul căruia a aşezat, înainte de toate, dragostea de Bucovina.

Biografia omului interesează în sine, ca o aventură a spiritului, ca o cronologie a unui destin. Când este vorba de un destin de excepţie, cum este cel al lui Leca Morariu, ne interesează în gradul cel mai înalt structura acestui destin, liniile lui de forţă. Chiar dacă nu justifică o operă, ele pot justifica o existenţă. Existenţa lui Leca Morariu este o parte a operei. Cărturarul şi-a transformat existenţa într-o experienţă şi a făcut din această experienţă un act de conştiinţă, punând de acord viaţa, acţiunea, scrisul cu morala şi făcând din toate un exemplar act etic.

Alexandru Morariu, viitorul Leca, s-a născut la 13/25 iulie 1888, în Cernăuţi, într-o familie reprezentativă pentru un spaţiu cum a fost Bucovina ocupată, ruptă de la matca Moldovei, având înţelegerea adâncă a menirii naţionale şi culturale: „*După familia Hurmuzăcheştilor – afirmă Mihai Iacobescu, […] familia Morariu – Andrievici este cea de-a doua care se remarcă prin numărul mare de cărturari şi prin rolul relativ însemnat ce-l joacă în cultura românească din Bucovina, din a doua jumătate a veacului al XIX-lea şi până târziu, în perioada integrării acestui teritoriu în statul român.*"[1].

Punctul de pornire al ascensiunii familiei Morariu a fost Silvestru Morariu, mitropolit al Bucovinei, care a exercitat o influenţă puternică asupra unei întregi generaţii de urmaşi. Implicate în aproape tot ce înseamna fenomenul de cultură în Bucovina, urmaşii trunchiului morărean au contribuit la configurarea unui climat cultural românesc, ce avea să atingă punctul culminant odată cu acţiunile ce vor duce la Unirea cu România din 1918. Tatăl autorului, Constantin Morariu (1854-1927), paroh la Toporăuţi, Cernăuţi şi Pătrăuţi pe Suceava, şi-a pus amprenta binefăcătoare în tot ce a întreprins: campanii pentru înfiinţarea de case de cultură, bănci populare pentru ţărani, contribuţii literare şi culturale (traduceri din limba germană, poezii, prima schiţă de istorie a literaturii provinciei – *Părţi din istoria românilor bucovineni)*, colaborator la numeroase gazete („Viaţa românească", „Convorbiri literare", „Aurora română", „Familia", „Amicul familiei", „Glasul Bucovinei", „Candela" etc.); redactează gazeta „Deşteptarea" (1893-1896), care a avut un impact puternic asupra publicului bucovinean. Iubirea pentru oamenii simpli din popor, sentimentul său naţional, dar şi persecuţiile oficialităţilor din Cernăuţi au creat o aură de legendă în jurul figurii lui

1 Mihai Iacobescu, , *„Dr. Silvestru Morariu-Andrievici (1818-1895)" în „Codrul Cosminului", Serie nouă,* nr 1/11, 1995, p.148

Constantin Morariu, fiind supranumit „Sfântul de la Pătrăuți". Om cultivat, a întreținut vie flacăra patriotismului și a culturii în provinciile subjugate de altădată, devenind un simbol al luptei pentru drepturile românilor.

De la mama sa, Elena, a primit ca moștenire ideea jertfei de sânge pentru România (un frate al acestuia, sergenul Constantin Isopescu, a fost primul ostaș român căzut în Războiul pentru Independență din 1877, la Calafat)[2].

Copilul Leca crește sub semnul ocrotitor al dragostei părintești, impregnându-se de spiritul naționalist dominant în familia celui ce redacta gazeta „Deșteptarea" și având în preajma sa elementele culturale de bază – biblioteca bunicului său, Constantin Morariu – Andrievici, rămasă moștenire. Despre anii frumoși ai vârstei copilăriei, această duminică a sufletului său, aflăm din însemnările lui Leca Morariu: „*Și acum – ultim rămas-bun căsuței părintești! Str. Dominic nr. 4 și str. Sf. Ioan nr 9! Iar 4 + 9 = 13, iar numărul meu favorit! Veche casă preoțească – ceea ce se vede și din grosimea pereților – mai veche ca vecinul falnic palat al Reședinței mitropolitane (care, aceasta, vine din 1864-1875) – și care o și ocolește, restrângându-se cu împrejmuirea sa într-un mare arc concav",* memorialistul oprindu-se, astfel, prin tehnica detaliului, asupra unor aspecte semnificative, ce compun puzzle-ul său identitar. Trecutul său este recuperat prin amintire, într-o notă specifică, cu accente reflexiv-interogative: „*Și care cireș sau nuc, și care tufușoară de păltinele sau agrișe, de iasmin și de trandafir, și care prag și treaptă și care scară nu te așteaptă cu amintirea ei?! […]*"[3].

Sub semnul timpului mărturisirilor se așază alte aduceri aminte luminate de anii frumoși ai începutului de viață, având în prim-plan icoana părintelui Iraclie Porumbescu: „*După masă, cu toții în cerdac, cerdacul deschis pe patru balcoane de cărămidă, deschis asupra imensei grădini din față și asupra celei din dreapta, a noastră. «Părintele Porumbescu» (așa-i zicem noi, știind că e tatăl lui Ciprian Porumbescu, ale cărui cântece ne învăța Tata cu ochii în lacrimi), cuvântând, gemând, oftând, lăcrimând*."[4], secvențe ce asigură fundalul unui echilibru evident al începuturilor.

În vara anului 1896, prin mutarea forțată a părintelui Constantin Morariu la Pătrăuți pe Suceava, pentru a-l rupe de mișcarea națională a Cernăuțiului, pe care o influența prin totală implicare, Leca Morariu devine școlar la Suceava (în anii 1896-1898), având-l ca învățător pe Andrei Pașcan. Fâșii de evenimente sunt consemnate și din acești ani, ca cea legată de Ajunul Crăciunului, când reîntâlnea atmosfera familială atât de mult îndrăgită: „*dulcea Mămucuță cu mânecuțele sumese de prin cele aluaturi, făcându-ți un benghi de aluat «în vârful năsucului» care «picura a straşină» și cu parfumul plăcintelor de post, cu curechi și cu ceapă și cu hribi uscați și străchinile de bob și de fasole și borșul cu burechițe și găluștele de post și farfurioara cu mujdei și sticla de must de mere și sorioarele Vica și Luțcu cu veselul lor ciripit de lăstuni"*[5].

Pe tărâmul informațiilor sigure, oficiale, ne aflăm odată cu intrarea în liceu a tânărului Morariu Alexandru, înscris în clasa I de liceu la prestigiosul Gr. or. Gymnasium din Suceava, unde învățau și frații săi. Matricolele școlare din acei ani nu sunt lipsite de importanță, deoarece evidențiază înclinațiile tânărului Leca (limba română, limba germană și muzica) și menționează corpul profesoral de elită, parte dintre dascălii săi ajungând personalități de seamă ale culturii (Vasile Bumbac, Arcadie Dugan, Samuil și Octavia Isopescu, Simion Florea Marian, Ioan I. Nistor etc.). Cu unii dintre aceștia avea să-și intersecteze drumurile peste ani, așa cum a fost Arcadie Dugan, evocat duios, în timpul Primului Război Mondial, când se întâlnește cu el la Viena. „*Profesorul nostru de germană Dugan! Profesor care știa să ne stimuleze, să ne ridice moralul, să trezească-n noi conștiința de câtă brumă a «calităților» vom fi avut-o, cu asidue lecturi în particular, ba chiar și cu ample teze libere («Freie Vortrâge»)*"[6].

2 Ion I. Nistor, *Războiul neatârnării 1877-1878*, București, 1927, p. 173-174
3 Leca Morariu, *Viață. Din carnetul unui român, prizonier în uniforma împăratului*, Editura Alfa, Iași, 2001, p. 57
4 Leca Morariu, *Iraclie și Ciprian Porumbescu, vol. I*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 107
5 Idem, *Viață. Din carnetul unui român, prizonier în uniforma împăratului*, Editura Alfa, Iași, 2001, p. 213
6 Ibidem, p.55

Între anii 1896-1906, la Gimnaziul din Suceava, Leca Morariu a avut parte de câțiva dintre profesorii de marcă ai epocii: Simion Florea Marian la religie, Ion Nistor la istorie, fratele său, Victor, la limba germană. Printre colegii de clasă îi aflăm pe Ion Grămadă și D. Marmeliuc, viitor militant pentru Unire, profesor universitar, deputat și senator. Pe 16 iulie 1904, Leca Morariu participă la marea serbare națională de la Putna, la 400 de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare și Sfânt, ocazie cu care ascultă discursul înflăcărat al lui Gheorghe Popovici, proeminentă figură bucovineană a momentului. Prezența familiei preotului Constantin Morariu era obligatorie la o astfel de manifestare națională, dacă avem în vedere crezul său.

Ambianța familială a avut un impact hotărâtor în formarea lui Leca Morariu. Multe dintre realizările sale ulterioare sunt dezvoltări și continuări ale unor preocupări anterioare de-ale membrilor anturajului. Viitoare personalități ale elitei din Bucovina gravitau în jurul casei *sfântului de la Pătrăuți*: I. G. Torouțiu, viitor m. c. Al Academiei Române și viitor soț al Elvirei, Vasile Grecu, viitor academician și soț al celei de-a doua surori, Victoria, Vasile Loichiță, viitor profesor universitar la Teologia cernăuțeană, Ion Grămadă, coleg de școală cu Leca, gazetar și scriitor. În mediul acesta elevat, de scriitori și interpreți sensibili la diferite instrumente muzicale, nu se putea ca tânărul Leca să nu se dezvolte armonios, atât ca om de cultură, cât și ca un adevărat naționalist român.

Și frații săi mai mari, Victor și Aurel, s-au remarcat de-a lungul timpului, primul ca profesor de germană – mai întâi la gimnaziul din Suceava, apoi ca profesor universitar la Cernăuți; al doilea, ca avocat, deputat și coordonator al gazetei „Glasul Bucovinei", care, până la Unire, militase pentru drepturile românilor oprimați de stăpânirea austriacă, a cărui carte cu titlul *Bucovina: 1774-1914*, apărută în 1915, este una de referință pentru „iridenta națională".

Dar pregătirea sa pentru viață nu s-a limitat doar la învățămintele și exemplele venite dintr-o conviețuire familială exemplară, pentru că școlile urmate au fost și ele de elită. Între anii 1906-1911, Leca Morariu își continuă studiile la Universitatea din Cernăuți, ca student la Litere (cu o întrerupere de un an), sub directa oblăduire a profesorului Sextil Pușcariu. Chiar din primul an de studenție, Leca Morariu pășește pe urmele fraților mai mari, intrând în Societatea academică „Junimea", urmașa „Arboroasei", în care activase și tatăl său și al cărei președinte era fratele său, Aurel. Amintiri de neșters îl leagă și de această etapă a vieții:

„*După masă – în cabinetul (sala de lectură) a Societății «Junimea»: dezbrăcare de tot austriecismul! Îi cunoști, tu, fost bibliotecar al «Junimii», locușorul fiecărei cărțulii din bogatele rafturi ale celor vreo opt dulapuri de cărți și periodice. Trei erau atunci la Cernăuți oazele în care te lepădai de satana nemțismo-jidovismului: Societatea «Junimea», cursurile lui Sextil Pușcariu și Societatea «Armonia». Același Ștefan Voevod, aceeași Columnă a lui Traian, același Mitropolit Silvestru Morariu, aceeași hartă a României! O, timpuri de aur! Și nu prea îndepărtate! Poate nici în viitor nu prea depărtate!...*"[7]

Sunt tot atâtea secvențe memorabile de la care avea așteptări în acord cu idealismul său. Însă adevărată școală de românism, Societatea „Junimea", în care se pregăteau cei ce urmau să înfăptuiască Unirea din 1918, este evocată într-o lumină aparte: „*Și câte, Doamne, câte amintiri și ghidușii din studența noastră nu le depănăm acuma! Nu furăm degeaba spontan și pe gratuite – chiar și agenți electorali pentru deputatul socialist Gheorghe Grigorovici – fiindcă dânsul era român – și noi ne dam în vânt chiar cu domnia sa, Iancu Prelipcean, pentru «românul» Grigorovici, uitând că totuși servim o cauză parșivă?!*"[8]

Toamna anului 1909 îl găsește pe drumurile Iașiului, când 160 de bucovineni au participat la un mare congres studențesc, urmat de o excursie pe ruta Iași – Galați – Constanța – București –

7 Ibidem, p.19
8 Ibidem, p.38

Bur duje ni, momentul plecării în excursie fiind surprins într-una din primele însemnări din jurnalul propriu: „*18 septembrie – pornim la Congres. La Iţcani ne vedem cu Victor Percic şi Constantin Loghin – pentru ca să întârziem trenul. Dar se mai află şi «Schiţistul» (Ion Grămadă) ca să ne ţie de urât. La Burdujeni – George Sucevan şi Olivian Sorocean*”[9]. Impresiile acumulate şi detaliile celor patru zile dense de dezbateri şi vizite lipsesc din jurnalul lui Leca Morariu, probabil din cauză că, pe 29 septembrie, a pornit pe drumurile Istriei.

Datorită lui Nicolae Iorga (bun prieten şi tovarăş de idei al părintelui Constantin şi care mai târziu va sprijini afirmarea tânărului Leca printr-o prezentare laudativă a primei cărţi a acestuia, *De la noi*, după cum îl va evoca şi pe tatăl acestuia în volumul *Oameni care au fost*), în 1909, Leca Morariu trăieşte experienţa unui an petrecut la Abbazia, în calitate de preceptor al tânărului Atta Constantinescu, fiul politicianului liberal, Al. Constantinescu. Jurnalul lui Leca Morariu ne prezintă detaliile acestui an de viaţă care, deşi l-a obligat să-şi întrerupă frecventarea cursurilor universitare, nu a constituit o stagnare în evoluţia sa intelectuală. Îşi reia cursurile universitare în toamna anului 1910. Conştient de calităţile intelectuale ale tânărului, Sextil Puşcariu încearcă să-l implice tot mai mult pe calea cercetării. După încheierea cursurilor universitare, Leca Morariu începe pregătirea pentru doctorat, în forma practicată de universităţile austriece, a „examenelor de clausură”. Parcursul perfecţionării este dezvăluit în jurnalele din anii 1912-1913.

În octombrie 1912, începe perioada satisfacerii stagiului militar la Regimentul 41 (în majoritate românesc) din Cernăuţi, cu depunerea jurământului în germană, la 1 noiembrie 1912, şi cu examenele pentru gradul de caporal, „pe 10-12 prier 1913”, pentru ca în ziua următoare să plece cu încă 14 camarazi de arme la Leow, unde va rămâne până la 1 iunie 1913. Din această perioadă datează o consemnare interesantă, care anticipa sfâşierile sufleteşti din timpul războiului: „*Deodată te vezi cocoţat ca vedetă într-un pin care nici n-a visat la tine. Nu ştiu cum îţi vine în minte «Trăiască Regele»... Cât de mult pierzi că nu eşti în altă armată*”[10]. Această perioadă este marcată de câteva evenimente militare: decorarea cu „crucea diplomaţiei austriece” (12 iulie 1913), examenul practic de ofiţer (23 septembrie 1913) şi lăsarea la vatră (27 septembrie 1913), notată cu entuziasm în *Jurnal*: „*Seara ultimului Kameradscheftsabend, de acum ai sfârşit-o, ipocrizie! Trăiască Libertatea Mare şi Sfântă!*”[11].

În vara anului 1913, Leca Morariu află că va fi profesor suplinitor la *gimnaziul străin din Gura-Humorului*, deşi şi-ar fi dorit o catedră la Cernăuţi. Anul petrecut în oraşul *nemţit* de pe malul Moldovei nu-l abate de la preocupările din ultimii ani – valorificarea folclorului. Vizitează mănăstirile Voroneţ şi Humor şi scrie câteva texte în gazeta „Viaţa nouă” şi paginile de carnet „La Voroneţ”, apărute mai târziu, în broşură. În afara activităţii la catedră, profesorul Leca Morariu caută şi găseşte modalităţi de culturalizare a unei populaţii ce risca să-şi piardă identitatea naţională. Cu ocazia unei excursii la Voroneţ, la 6 aprielie 1914, Leca Morariu notează în jurnal: „*Aşa să ne învăţăm istoria, simţind-o în ciuda tuturor şcolilor nemţeşti care vreau să ne-o tăinuiască*.”[12]. Aceste nobile preocupări vor fi întrerupte de declanşarea Primului Război Mondial şi mobilizarea acestuia. Izbucnirea Primului Război Mondial îi deturnează întreg cursul vieţii, fiind nevoit să îmbrace uniforma de ofiţer al Imperiului Austriac şi să pornească spre teatrul de operaţiuni al războiului, pe 18 august 1914. Rănit de mai multe ori, prizonier la sârbi, revine în Bucovina în anul 1919, cu gândul de a-şi desăvârşi cariera.

Interesul pentru spaţiul cultural şi literatură n-a încetat nici în perioada războiului, când îşi achiziţionează cărţi ale scriitorilor români, traduse în germană, şi îşi definitivează volumul de proză *De la noi* (detalii se găsesc în corespondenţa purtată cu I. E. Torouţiu, viitorul său cumnat, corespondenţă aflată la Biblioteca Academiei Române). Revenit la învăţământ, la Liceul „Aron Pumnul” din Cernăuţi, se înscrie şi-şi dă doctoratul la Cluj (summa cum laude), sub îndrumarea lui

9 Ibidem, p.39
10 Leca Morariu, *Opere vol. IV. Jurnal (1909-1919)*, Editura Tipo Moldova, 2018, Iaşi, p.77
11 Ibidem, p.100
12 Leca Morariu, *Hoinar*, Editura Alfa, Iaşi, 2000, p. 96

Sextil Pușcariu, în 1921, cu teza *Morfologia verbului predicativ român*, după care urcă treptele învățământului universitar, ajungând și decan al Facultății de litere.

Când Leca Morariu ajunge acasă (în primăvara anului 1919), Bucovina se confruntă cu problemele de integrare în cadrul României Mari, fapt sesizat de acesta, a cărui primă acțiune este scrierea articolului „Deșteaptă-te române" (doar în două săptămâni de la sosire), în care radiografiază starea de fapt în care se află țara:

„Țara am găsit-o bună: frumoasă ca nealte țări și mai presus de toate, slobodă [...] Ce-i drept, poate că de unde ne întâmplasem a sosi într-o zi posomorâtă, drumurile și satele ne părură mai pustii ca altădată, oamenii mai răriți, casele mai întristate. Le și vedem arse până la pământ unele, fără de garduri și fără de obișnuitele împrejmuiri gospodărești, bisericile dărăpănate, țintirimele pustii, mormintele fără de cruci." [13].

Într-un fel, aceste mărturii sunt o formă de atestare documentară a unei realități decupate din cronologia timpului istoric al Bucovinei, venind în sprijinul autentificării destinului dramatic al provinciei.

Însă ceea ce-l nemulțumește cel mai mult este starea de spirit a unei părți a populației, cu gândul la *binefacerile* stăpânirii străine, ce intră în contrast cu monumentele străvechi care mărturisesc un trecut comun românesc și care „*tresar și se bucură azi de slobozirea Bucovinei*", indignarea culminând în comparația*: „Mai vii sunt moartele pietre azi, decât acei morți vii dintre români, care nu vor să înțeleagă că un trup și un suflet suntem azi cu toți românii din lume!"*[14]. De remarcat aici cum autorul este însoțit mereu de istorie, în încercarea de a fixa trecutul într-o formă a memoriei colective.

Astfel începe campania de o viață, de culturalizare a maselor înstrăinate, de readucere a acestora la puterea de înțelegere și de prețuire a străvechilor valori românești.

La 18 iunie 1919, profesorul Leca Morariu participă la adunarea de activare a unei cohorte cercetărești, fiind ales la conducerea acesteia. În calitate de comandant al cercetașilor bucovineni, Leca Morariu este o prezență activă la toate manifestările acestora, scriind articole la gazete și participând la întrunirile de constituire de noi cohorte.

Anul 1920 îi aduce una dintre cele mai mari satisfacții, având ocazia de a-și spori orizontul cultural cu ocazia unui itinerar european, prilejuit de Jamboreea de la Londra. În perioada 25 iunie și 15 august, în calitate de *Romanian Scout Master*, pornește împreună cu echipa română de cercetași pe un traseu generos (Constantinopol, Atena, Messina, Insula Capri, Napoli, Pompei, Roma, Genova, Torino, Paris, Londra), având ocazia de a admira impresionante obiective turistice: Sfânta Sofia, Acropole, Vaticanul, San Pietro, Pantheonul, Notre Dâme, Versailles, Vincentes, Louvre, catedrala Sf. Paul. Pe 23 august, Leca Morariu este din nou la Cernăuți, cu un bloc-notes plin de trăiri, impresii și sentimente.

Una dintre principalele preocupări din această perioadă este aceea de ziarist la „Glasul Bucovinei", gazetă patronată de Sextil Pascariu, din a cărui redacție face parte, alături de fratele său, Aurel. În acest periodic apar, pe lângă republicarea unor povești din volumul *De la noi*, contribuții care acoperă o vastă arie tematică: *„de istorie literară („N. Gane în traducere", „G. Sion poet și-n informațiunile sale istorice", Al Vlahuță, C. Sandu Aldea, Rectificări în biografia lui D. Petrino), traduceri (din Goethe, P. Rosegger, H.V. Schullern), profiluri plastice (Mișu Teișanu, Ștefan Popescu), cronici muzicale, folosind pseudonimul Asra: Concertul Anastasia Dicescu, Concertul Viorica Ursuleac, Anca Ștefureac sau semnând simplu, Leca: Cronica muzicală. La 150 de ani de la nașterea lui Bethoveen, aforisme („Mozaic"), note de călătorie („Hoinar", „La Volovăț", „La Bădeuți"), amintiri din război („Din carnetul unui Român, ofițer în armata*

13 *«Calendarul Glasul Bucovinei»,* III, 1919, nr. 139, 10 mai, p. 2
14 Ibidem, p.3

aust riacă", „Golgota din Carpați"), istorie a Bucovinei („O rară meserie care s-a stins: Clopotăria din Pătrăuți pe Suceava", „Cum a fost pe vremuri școala din Pătrăuți pe Suceava", „Cei din urmă lăutari ai Bucovinei"), valorificări de manuscrise („Codicele Pătrăuțean și asasinarea lui Grigore Ghica - Un manuscris inedit". „Din vremea eresiilor lingvistice, O scrisoare inedită a lui Aron Pumnul, „O atestare din 1766 a birului cuniței"), recenzii („O carte mult așteptată [Gh. Adamescu, Contribuțiune la bibliografia românească"] „O carte de învățătură și de educație": A. Procopovici, „Introducere în studiul literaturii vechi") etc.[15].

Activitatea publicistică intensă și bogată se materializează îndeosebi prin volumul *Ce-a fost odată: Din trecutul Bucovinei*. Prozele incluse în acest volum, de facturi diferite, unificate însă de același cult al pământului românesc, au fost apreciate în epocă (dovadă și cea de-a doua ediție apărută în capitala țării), certificând calitățile scriitorului, surprinse și de Simion Mehedinți în recenzia sa la carte:

„*Rar scriitor, printre cei tineri, care să aibă simțul limbii românești, ca autorul acestei lucrări. Cinci schițe, publicate în deosebite foi, acum sunt strânse la un loc și formează cea mai simpatică recomandare a Bucovinei, pentru cel care n-a văzut acest străvechi pământ de descălecări moldovenești*".[16]

Debutul contribuțiilor sale filologice datează din această perioadă, prin publicarea studiului *Un nou manuscris vechiu: Isopia Voronețeană*. La aceasta se adaugă campania dusă de gazeta „*Glasul Bucovinei*", care anunță aprobarea de către ministrul instrucțiunii publice a propunerii făcute de Facultatea de litere și filozofie ca Leca Morariu să țină cursuri de literatură și folclor:

„*Dl Alexandru Leca Morariu s-a distins prin numeroase și importante lucrări de folclor, literatură, filologie și istorie. Activitatea d-sale literară și științifică atrage de un șir de ani atențiunea specialiștilor, iar articolele pe care le publică prin fruntașele noastre reviste și prin ziare, au făcut din d-sa unul dintre cei mai apreciați scriitori din cuprinsul hotarelor românești*."[17]

În 1923, îl găsim secretar de redacție la revista „Junimea literară", condusă de Ion Nistor, prilej bun pentru Leca Morariu de a-și pune în aplicare unele proiecte. Începe epoca realizărilor depline, care vor fi tratate monografic.

Privită în ansamblu, viața cărturarului Leca Morariu s-a caracterizat prin „normalitate", în cazul acestuia normalitatea însemnând îmbogățirea permanentă, prin noi valențe, și desăvârșirea a numeroase proiecte. Pe lângă preocupările obișnuite (munca la catedră, conferințele publice, agregația, contribuția la redactarea „Junimii literare", a „Glasului Bucovinei" și a calendarului aferent), toamna anului 1924 aduce cu sine înscrierea lui Leca Morariu la Conservatorul cernăuțean (unde va studia violoncelul și teoria solfegiului), absolvindu-l în anul 1925. Alte realizări ale anului 1925 – apariția volumului *Drumuri moldovene*, la 16 noiembrie, și căsătoria cu Octavia Lupu, prin intermediul căreia intră în anturajul unor familii de elită (Lupu, Onciul, Bucevschi, Gheorghian), dar mai ales ajunge la siguranță și stabilitate familială.

În această perioadă, prinde contur gândul mai vechi că o viață plină și adevărată trebuie să fie îmbogățită prin călătorii: „*Când mă gândesc care era idealul meu! Să nu rămână colț de lume necutreierat, nevăzut"*(se confesează jurnalului, la 9 august 1932). Face drumuri prin țară, cu soția, la Cetatea-Albă, Tighina și Iași, pregătește marea expediție din anul 1927 (8 august - 19 septembrie), ocazie cu care vizitează Triest, Veneția, Murano, Milano, Firenze, iar la întoarcere străbate o bună parte din Transilvania (Turda, Baia de Arieș, Vidra de Sus, Abrud, Alba-Iulia,

15 Liviu Papuc, *Leca Morariu. Studiu monografic*, Editura „Timpul", Iași, 2004, p.61
16 „Convorbiri literare", Nr. LIV, 1922, nr. 5, mai, p. 462
17 „Glasul Bucovinei*", V, 1922, nr. 1034, 19 iulie, p. 2*

Teiuș, Blaj, Târgu-Mureș, Sovata, Borsec, Tulgheș) și reface o parte a *„drumurilor moldovene*" (Pipirig, Mănăstirea Neamțului, Humulești).

Anul 1930 aduce cu sine o importantă realizare - apariția Buletinului „Mihai Eminescu" și premiul literar „Vasile Adamache" al Academiei Române pentru cartea *La frații noștri* (onorată în 1929 și de premiul *Fundația „Regele Ferdinand*").

Martorul ieșirii profesorului Leca Morariu din cadrele provinciei este cel de-al patrulea deceniu, prin conferințele la Radio București, unde vorbește despre „Țara scaunelor de domnie". Pentru scurte perioade este profesor la Universitatea din București (28 octombrie 1940 - 11 iunie 1941) și din Iași (în 1941, doar pentru un semestru). La 5 martie 1942 a fost inaugurat Institutul „Cernăuți", organizat și condus de Leca Morariu, așezământ care a înscris în patrimoniul românesc al Bucovinei realizări de inspirație autentică și de „osârdie națională". Una dintre cele mai dramatice lovituri pentru cel care nu concepea viața în afara Bucovinei natale vine în 1944 (21 martie): refugiul din fața „scorpiei roșii" și stabilirea definitivă la Râmnicu-Vâlcea, după un scurt popas bucureștean, în ambianța familială a casei Torouțiu. Dramaticul drum de-a lungul țării, spre Râmnicu-Vâlcea este relatat cu lux de amănunte în jurnalul personal, dar și în corespondența purtată la vremea respectivă: „*Și cădem de oboseală peste lucrușoarele gata de...pribegie. Adio Suceavă, măhăită din tren cu sticla de apă*"[18]. Începe un zbucium interior permanent, într-o lume dezorientată, gata de resemnare.

Leca Morariu nu ajunge singur la Râmnicu-Vâlcea, ci împreună cu întreaga Facultate de Teologie, cu grija Societății „Armonia" (al cărei președinte redevenise în 1942), cu responsabilitatea Institutului „Cernăuți", rebotezat Institutul „Arboroasa" (cu prima ședință la 25 octombrie 1944), cu datoria continuării revistelor proprii și cu încă multe alte proiecte nefinalizate. În anii 1944-1945, ani *neașezați*, reușește să își continue activitatea publicistică la diferite gazete ardelene, nu după mult timp suspendate. După ce la 1 aprilie 1945 obținuse gradația a VI-a (în urma unui raport favorabil al decanului Facultății de Teologie, Vasile Loichița, și al profesorului Alexandru Ieșan, delegatul secției literare), în același an este licențiat din serviciu (fără indemnitate), având de suportat consecințele aberante ale unui astfel de statut: lipsa dreptului de vot și de cartelă (adică putând fi muritor de foame).

Perioada grea pe care o traversează se materializează în diferite ocupații, unele greu de imaginat (lecții de violoncel și chitară, latină, română, germană, stenografie, ascuțit lame de ras, vândut flori și cărți în piață, iar soția dând lecții de pian).

Condițiile vitrege de trai (cu schimbări repetate de locuință) nu-l fac pe Leca Morariu să cedeze moral și, la intenția lui Mihail Sadoveanu, Gheorghe Brătianu și Al Rosetti de a interveni în favoarea reintegrării sale în învățământ, răspunde cu demnitate: „*la batjocura aruncată până acum peste Leca Morariu, să nu se mai adauge și rușinea cerșitoritului*"[19].

În primăvara anului 1947, Leca Morariu este reintegrat în învățământ și pensionat printr-un decret din 10 martie, semnat de Mihai I și Ștefan Voitec, Ministrul Educației Naționale de atunci. Sfârșitul îl găsește în plină activitate, lucrând la cele două cărți de largă respirație: *Iraclie și Ciprian Porumbescu* și *Viață* (ambele publicate postum), întrerupându-i generoasele proiecte la 15 decembrie 1963. După decesul survenit la 15 decembrie 1963, Leca Morariu a fost reînhumat la Suceava, la 11 noiembrie 1967, oraș căruia i-a lăsat prin „*testament*" valoroasa și bogata sa bibliotecă, aflată acum la Muzeul Bucovinei. Și după ce a tot rostuit prin lume, cât i-a fost dat să rostuiască, a revenit pentru eternitate în pământul Bucovinei, în țara voievozilor cu dragoste de neam și glie, pentru că numai aici putea să-și regăsească liniștea, în Bucovina fără vârstă și uitare. Rădăcinile-i rămân în pământul în care s-a născut, chiar dacă uneori, timpul care i-a fost dat nu a însemnat liniște. Tot ce a scris și a realizat s-a împrietenit „*pe viață și pe moarte*" cu tot și toate de aici, din Bucovina. Aici există pământ bun și cer bun pentru scris. Leca Morariu a trăit laolaltă cu

18 Leca Morariu, *Opere vol III.Jurnalul vâlcean*, Editura Tipo Moldova Iași, 2012, p.44
19 Ibidem, p.247

scri
erile sale aici (chiar dacă pașii destinului l-au purtat și în alte locuri), cu rădăcinile în pământ sfânt și cu privirile spre bolta cerească. Nordul românesc e o lume în sine. Osteneala lui Leca Morariu a rodit în urme de neșters în istoria și viața culturală a Bucovinei, provincie care îi este îndatorată cu o nemărginită recunoștință pentru activitatea desfășurată în slujba acestei părți a românității. Dar rodnica sa activitate culturală, socială, e un câștig pentru întreg neamul românesc. Cei care au scos la lumină creația lui Leca Morariu au făcut o operă de recuperare - mai întâi o recuperare a trecutului cenzurat, apoi a unei biografii exemplare, a unui destin situat printre pliurile tainice ale istoriei.

Opera scriitorului și a omului de cultură, Leca Morariu, trebuie redată integral publicului cititor, nu numai pentru faptul că s-a bucurat de aprecierile unor istorici și critici literari, dar și pentru că lectura operei aduce în prim-plan o viață trăită exemplar, într-un spațiu cultural efervescent, în perioade vitrege, în care scrisul și scriitorul au avut de suferit restricțiile impuse de ideologie.

Din păcate, ne-am obișnuit să ne întoarcem destul de rar cu amintirea către portretele din umbră ale unora dintre oamenii noștri de cultură. Ne oprim mai ales la „*vârfuri*” și privim doar întâmplător „*colinele*” pe unde pășesc neauzite atâtea și atâtea nume de luminoasă prezență, cele care, chiar dacă nu au ajuns pe „*creste*”, sus de tot, au întreținut, prin activitatea lor, un climat, o viață literară și artistică în permanentă mișcare și efervescență creatoare.

Proteicul Leca Morariu reprezintă fidel epoca pe care a traversat-o, în cuprinsul căreia se înscrie activitatea sa creatoare, esențializând-o, de aceea considerăm că este un element de obligatorie referință.

BIBLIOGRAPHY

Morariu, Leca, 2001, *Viață. Din carnetul unui român, prizonier în uniforma împăratului*, Editura Alfa, Iași

Morariu, Leca, 2012, *Opere vol III.Jurnalul vâlcean*, Editura Tipo Moldova Iași

Morariu, Leca, 2018, *Opere vol. IV. Jurnal (1909-1919)*, Editura Tipo Moldova, Iași

Morariu, Leca, 1986, *Iraclie și Ciprian Porumbescu, vol. I*, Editura Muzicală, București

Morariu, Leca, 2000, *Hoinar*, Editura Alfa, Iași, p. 53-54

Diaconu, Mircea, A., 1999, *Mișcarea Iconar. Literatură și politică în Bucovina anilor '30*, Editura Timpul, Iași

Diaconu, Mircea, A., 2011, *Studii bucovinene*, Colecția Opera Omnia, Editura Tipo Moldova, Iași

Iacobescu Mihai, 1993, *Din istoria Bucovinei*, Vol. I (1774-1862), Editura Academiei Române, București

Loghin, Constantin, 1924, *Scriitori bucovineni. Antologie*, Tipografia „Reforma socială”, Pasagiul Român, 20, București

Loghin, Constantin, 1926, *Istoria literaturii române*, Tipografia Mitropolitul Silvestru, Cernăuți

Loghin, Constantin, 1996, *Istoria literaturii române din Bucovina. 1775-1918*, Editura Alexandru cel Bun, Cernăuți

Morariu, Constantin, 1894, *Părți din istoria românilor bucovineni*, Broșura II, Cernăuți

Morariu, Constantin, 1998, *Cursul vieții mele. Memorii*, Editura „Hurmuzachi”, Suceava

Nistor, Ion, 1991, *Istoria Bucovinei*, Editura „Humanitas”, București, p. 229

Nistor, Ion, I., 2000, *Amintiri bucovinene din vremea Unirii*, Editura *ALFA*, Iași

Nistor, Ion, I, 1927, *Războiul neatârnării* 1877-1878, București, p. 173-174

Papuc, Liviu, 2004, *Leca Morariu. Studiu monografic*, Editura „Timpul”, Iași

« *Cal endarul Glasul Bucovinei»,* III, 1919, nr. 139, 10 mai, p. 2

„Convorbiri literare", Nr. LIV, 1922, nr. 5, mai

Iacobescu, Mihai, 1995, *„Dr. Silvestru Morariu-Andrievici (1818-1895)" în „Codrul Cosminului", Serie nouă,* nr 1/11/p.148

BA

THORISM – GAMES OF LIGHTS AND SHADOWS. A PERSPECTIVE ON DEVIATIONS AND DEVIANCE

Manuela Nicoleta Stîngă
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The image of Erzsebet Bathory represents a case that seduces: fiction intertwines with folklore and historical data, to paint the mythical figure of the Bloody Countess or Lady Dracula. Blood-soaked stories, the sinister castle, witchcraft and devil worship, sadism, „iron virgin", lesbianism and bisexuality, psychopathy, torture and beyond that, just a few paintings that immortalize a beautiful woman, as well as a famous family tree.
We will focus on some component parts of the concept that builds a character in the collective consciousness, symbol of deviations and deviance, the embodiment of primary fears and human taboos, but also of repressed fantasies. Bathorism, a term at the confluence of disorder and disgust, but at the same time, a reason for fascination. As Bathory is a monster character, to whom the collective imaginary allowed to emerge.
In the contemporary era, the subject has captured literature, visual arts, cinematography, philosophy, sociology and psychology (just to name a few), therefore, we are witnessing a reconfiguration of the collective imagination regarding the „monster" or the „embodiment of monstrosity", a problem that lies in understanding the transfer of identity between the individual or the collective Ego (which is obviously normal, correct, natural, human) and the Other (deviant, immoral, inhuman).
The theme is approached by Andrei Codrescu in the novel „The Bloody Countess" in which the Other, Bathory, assumes her deviance and claims its legitimacy, but throughout the literary journey, it is quite difficult to distinguish between the side of determination and the side of compulsiveness.

Keywords: Bathorism, compulsion, inbreeding, deviations and deviance, transfiguration and reconfiguration.

Imaginea Elisabetei Báthory reprezintă un caz ce suscită interesul: ficțiunea se împletește cu folclorul și cu datele istorice pentru a creiona figura mitică a Contesei sângeroase sau Lady Dracula. Povești îmbibate în sânge, castelul sinistru, vrăjitorie și venerarea diavolului, sadism, „fecioare de fier", lesbianism și bisexualitate, psihopatie, tortură și, dincolo de toate acestea, doar picturi ce imortalizează o femeie frumoasă, precum și un arbore genealogic celebru.

Contesa urmează traseul metamorfozării într-una dintre cele mai cunoscute imagini gotice din lumea întreagă, profil recunoscut prin câteva tușe groase. Biografia sa nu mai poate fi scrisă în lipsa legendei, așadar, este greu a discerne între mistificare și adevăr, însă este apanajul istoricilor să stabilească un anume tip de realitate, cea verificabilă prin documente. Fiindcă un alt tip de „adevăr", literar, se numește și cel creat de fantezia entuziastă sau macabră a reprezentărilor contesei maghiare, un melanj de fabulații și fapte istorice reale.

Ne vom opri asupra unor elemente constitutive ale conceptului care desemnează un personaj în imaginarul colectiv, simbol al deviațiilor și al devianței, întruchipare a fricilor primare și a tabuurilor umane, dar și a fanteziilor reprimate: Bathorismul[1], termen aflat la confluența dintre

1 În acest moment, nu avem informații certe că termenul a fost folosit ca un concept de sine-stătător. Totuși, Rexa Dezsô, în lucrarea *Báthory Erzsébet, Nádasdy Ferencné. (1560-1614)*, apărută în 1908, după cum remarcă într-o notă de subsol Kurti Laszlo în *The Symbolic Construction of The Monstrous – The Elizabeth Bathory Story*, p.141, consideră că „*If all the evidence would have come to light today there would possibly be no other name for sadism except that of bathorism*". De asemenea, motorul de căutare Google conduce la pagina web a unui joc virtual, în care o națiune

tulburare și dezgust, dar, în același timp, motiv de fascinație. Báthory este un monstru căruia imaginația îi permite să se întrupeze.

Prin urmare, vorbim despre contesa Elisabeta Báthory (1560-1614, Báthory Erzsébet - în limba maghiară - sau pur și simplu Bathory - pentru americani), pe de o parte, membră a elitei maghiare, soție a unui erou național, descendentă dintr-o ilustră familie aristocratică, mamă, una dintre cele mai educate femei ale vremii, stăpână de domenii și castele, capabilă a susține financiar regi și războaie, iar pe de altă parte, un prădător sexual, o sadică vrăjitoare cu înclinații de vampir, care își nota în jurnalul propriu numele sutelor de victime torturate până la moarte[2], încercând să-și păstreze tinerețea și frumusețea prin vrăji și băi în sânge, a cărei pedeapsă – întemnițarea în propriul castel – venea să-i încheie patologica viață.

Deviații și devianță – bipolarități

Fiecare perioadă istorică își are monștrii ei, fie că ne referim la ieșirea din preceptele morale, religioase, fie că ne raportăm la normele socio-culturale, dar, per ansamblu, monstruozitatea înglobează tot ce amenință normalitatea: haos, dereglări, deviații, anomii, non-conformism. În era contemporană, subiectul a acaparat literatura, cinematografia, filozofia, sociologia și psihologia (ca să numim numai câteva), prin urmare, asistăm și la o reconfigurare a imaginarului individual și colectiv privind „monstrul" sau „întruchiparea monstruozității", o problematică ce rezidă în a înțelege transferul de identitate dintre Eu (care, evident, este normal, corect, moral, natural, omenesc) și Celălalt (deviant, imoral, nefiresc, inuman). Margrit Shildrik în „Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable self"[3] vorbește despre transgresiunea Eului în Celălalt (definit ca „monstrul"), fiindcă ceea ce vedem este o oglindire a propriilor vulnerabilități și tabuuri (dar despre această perspectivă cu o altă ocazie, pentru a sonda inconștientul individual sau colectiv, domeniu predilect al lui Freud sau Jung). Ne vom axa acum pe analiza monstruozității contesei Bathory, a cărei figură istorică a transgresat normalitatea, devenind o emblemă a vampirului, vrăjitoarei, criminalului, simbol al bipolarității, încarcerată fizic și psihic în propriul castel[4].

Transfigurări – formarea tiparului

Intrarea în „hall of gothic horrors"[5] este asigurată de preotul iezuit László Túróczy prin a sa *Tragica Historia* publicată în 1729. Manuscrisul preotului, prima scriere care include referirea la îmbăierea în sânge pentru menținerea tinereții, devine piatra de temelie a mitului. Povestea a fost reluată de Mattias Bel în *Notitia Hungariae Novae Historico Geographica* (enciclopedie despre istoria și geografia Ungariei, 1735-1742), iar scriitorul german Michael Wagner dezvoltă legenda (*Beitrage zur Philisophischen Anthropologie, 1794-1796*), adăugând detaliul privind sângele virgin ca leac împotriva îmbătrânirii. Începând cu 1817, când au apărut relatări despre crime, contesa se naște ca personaj de ficțiune, în ciuda faptului că nicio mărturie nu include referiri la băile în sânge de fecioară.

Popularitatea Elisabetei Báthory, ca personaj, înflorește spre sfârșitul mileniului al II-lea și începutul mileniului al III-lea[6], atât în artă, cât și în interesul istoricilor. Scenariile, cel mai adesea, surprind aceeași imagine a contesei, o frumusețe sofisticată, de o cruzime extremă, care descoperă

---

imaginară, The Crony Republic of Genistan, are ca religie Bathorismul, precum și la rezultate legate de trupe heavy-metal contemporane.

2 Numărul femeilor ucise variază în funcție de diferite surse consultate.

3 Shildrik. Margrit, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, Sage Publications, Londra, 2002, p. 4

4 A se vedea teoriile psihanalitice, începând cu Freud și Jung, referitoare la procesele intrapsihice (n.a.) Ideea este susținută și de Andrei Codrescu în romanul *Contesa sângeroasă*, Ed. Univers, 1997, p. 287: „o mare doamnă a secolului al șaisprezecelea plutea prin interiorul castelelor sale și prin labirintul corespondent al propriului psihic."

5 Kurti, Laszlo, The Symbolic Construction of the monstrous – The Elizabeth Bathory story, *Nar. umjet. 46/1, 2009, pp. 133-159*

6 Câteva exemple: Farin, Michael, *Heroine des Grauens*, 1999; McNally, Raymond T., *Dracula Was a Woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania*, 1983, Penrose, Valentine, *The Bloody Countess: Atrocities of Erzsébet Báthory*, 2006, Thorne, Tony, *Countess Dracula*, 1998, Craft, Kimberly L., *Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory*, 2009, Codrescu, Andrei, *Contesa sângeroasă*, Ed. Univers, 1997, http://bathory.org/erzsbib.html.

secr
etul tinereții după ce, lovind o servitoare, picături de sânge se împrăștie pe propria piele care devine, miraculos, mai tânără.

Numeroase studii o indică pe contesă ca izvor din care își trag seva narațiunile gotice, începând cu Sheridan le Fanu și a sa „Carmilla", ba chiar și Bram Stoker cu al său „Dracula"[7]. Nu există vreo certitudine că, de pildă, Báthory și Dracula sunt unul și același, însă personajele împart, pe tărâm ficțional, carisma vampirului, ființă ce tânjește, pentru a supraviețui, în imaginația contemporană, după sânge uman, cu evidente sugestii sau chiar exacerbări sexuale.

Autori precum László Nagy[8] și Irma Szádeczky-Kardoss[9] argumentează că Báthory a fost victima unei conspirații, demonizarea fiind consecință a procesului motivat politic, probabil din cauza avuției și a puterii. Autoarea citată demontează acuzațiile formulate la adresa contesei, aducând nu numai argumente de ordin politic și religios, ci și social și medical (textele medicale ale vremii, precum *Ars Medica, Herbarium* de Peter Melius Juhász, *Pax Corporisa* de Ferenc Pápai Páriz, recomandau multe dintre tratamentele pe care un neavenit le-ar fi confundat foarte ușor cu metode de tortură).

Cu atât mai interesant este un experiment pe care Kimberly L. Craft[10] îl citează (și care ar putea fi o pistă privind formarea unui prototip în imaginarul colectiv): grafologii au analizat testamentul contesei și scrisori ale sale, datate 1606 și 1610. Fără a cunoaște identitatea autorului scrisorilor, grafologii au afirmat că este vorba despre o personalitate puternică, determinată, încrezătoare în sine, cu o minte logică și caracter masculin, iar scrisul nu relevă înclinații spre sadism sau deviații sexuale, spre psihopatie, poate cel mult câteva accese de isterie. În schimb, informați fiind că aparțin lui Báthory, subliniau firea decadentă, insatisfacția sexuală, tendința din ce în ce mai accentuată spre sadism, asemănarea cu Lucrezia Borgia, însă cu o fire mai realistă și cu acțiuni premeditate, iar scrisul denotă că nu a fost schizofrenică. Un alt grafolog (căruia i-a fost precizat că scrisorile aparțin unui criminal în serie) a sugerat calități precum religiozitatea, demnitatea, generozitatea, iar ca slăbiciuni – autosuficiența, grandomania, nerăbdarea, impulsivitatea, egocentrismul, neîncrederea, impredictibilitatea, perfidia, abilitățile intelectuale scăzute, firea stăpânită de dorințe sexuale puternice, cruzimea și indulgența față de sine, tendința spre criminalitate, cruzime, perversiuni, care conduc la sadism, precum și la tulburări mentale. În urma studierii mărturiilor din timpul procesului și a experimentului grafologic, autoarea conchide că Báthory a fost o criminală, sadică, psihopată, însă este greu să i se atribuie trăsăturile unui vampir, așa cum s-a format arhetipul în imaginarul colectiv.[11]

Totuși, arhivele conțin mărturii ale crimelor, documente scrise care nu pot fi eludate, dar a căror validitate poate fi pusă sub semnul întrebării, având în vedere că au fost obținute prin diverse metode de tortură sau coerciție.

Așadar, în secolul al XX-lea, portretul personajului este revitalizat și capătă un nume, *Contesa sângeroasă*, atât în studiile care sunt sau se pretind a fi istorice, cât și în operele literare, bathorismul, ca echivalent al monstruozității, începând a se coagula.

Vanitatea contesei este indicată ca unic mobil pentru crimele înfăptuite, însă, după secolul al XIX-lea, pulsiunile sadice s-au alăturat vanității, aprinzând spiritele scriitoricești care s-au întrecut în a o creiona pe „Contesa sângeroasă" sau „Lady Dracula"[12]. Cele mai multe dintre operele care o au ca personaj evidențiază validitatea teoriei lombrosiene privind femeia-criminal: „femeile au

7 McNally, T., Raymond, *Dracula Was a Woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania, Ed. McGraw-Hill,1983*

8 Nagy, László, *A rossz hirü Báthoryak*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1984

9Szádeczky-Kardoss, Irma, *The Bloody Countess?". Élet és Tudomány* (Life and Science) https://notesonhungary.wordpress.com/2014/05/31/the-bloody-countess/

10 Craft, L. Kimberly, *Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory*, Createspace Independent Publishing Platform, 2012, pp. 186-188

11 Craft, L. Kimberly, op.cit., p.82, „Murderous, sadistic, or psychipatic rage? Yes. Vampire? Hardly, even by the standards of vampire lore itself."

12 A se vedea, de exemplu https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_B%C3%A1thory_in_popular_culture

mult
e
lucruri în comun cu copiii, simţul lor moral e diferit; sunt răzbunătoare, geloase, cu înclinaţie spre o răzbunare de o cruzime aparte [...]. Când o activitate morbidă a centrelor psihice intensifică aspectele rele dintr-o femeie [...], este clar că trăsăturile semicriminale ale unei femei normale o pot transforma într-o femeie criminală mai teribilă decât orice bărbat. Femeia criminală este consecvent un monstru."[13].

În studiul „The Bloody Countess: Atrocities of Erzsebet Bathory", Valentine Penrose[14] atribuie sursa comportamentului omucidar mediului în care s-a născut și a trăit Báthory, caracterizat prin endogamie, în perioadă de echilibru fragil între Reformă și Contrareformă, în vreme de războaie cu otomanii, în care tortura și violența erau la ordinea zilei, mediu care conferă statutului aristocratic o anume toleranță față de înclinațiile deviante, precum și libertate sexuală și intelectuală.[15] Într-un astfel de cadru, megalomania contesei, o femeie educată pentru timpul său (stăpânind limbile maghiară, greacă, latină, germană, slovacă, atrasă de alchimie, religie și științe), este explicabilă prin origine și statut nobiliar, o putere care poate masca impulsurile criminale și degenerarea.

Unii autori[16], în tentativa de a explica pulsiunile sexuale și criminale au speculat că nebunia de mai târziu (coroborată cu atacuri de epilepsie și convulsii, cu anxietate, melancolie și agresivitate extremă) a fost moștenire genetică, consecință a consangvinității tipice aristocrației din Ungaria medievală, dând exemple multiple – fratele Istvan (sadic, libidinos), unchiul Gabor, venerator al Diavolului (alergând gol într-o piață, luptând cu un atacator invizibil, urlând într-o limbă necunoscută, cu spume la gură), mătușa Klara (bisexuală, practicantă a vrăjitoriei, pedofilă), tatăl (refuza să-și părăsească scaunul favorit chiar și pentru a face baie) – toate aceste teorii fiind discutabile și cu evident iz folcloric. Nu este de neglijat nici faptul că epoca în care a trăit contesa Bathory stă sub semnul „ereziei vrăjitoarelor" pe care lucrările de demonologie o deconspiră și oferă „ultimul remediu de exterminare", culminând cu apariția primului mare tratat de vânătoare a vrăjitoarelor, *Malleus Maleficarum*, ce denunță, pentru prima oară, responsabilitatea femeilor în fenomenul vrăjitoriei[17] și stabilește un profil al comportamentului deviant.

Portrete mutilate și mutilante

Demonstrând ipoteza filozofului Etienne Borne care plasează răul la originea funcției fabulatorii[18], în romanul „Contesa sângeroasă", scris de Andrei Codrescu, cruzimea personajului depășește abilitățile unui Donatien Alphonse-François, Marchiz de Sade, o cronică a Publisher's Weekly[19] (citată pe coperta cărții) consemnând că această operă face ca „faptele sângeroase ale Elisabetei Báthory să arate ca un basm al Fraților Grimm rescris de Marchizul de Sade". Autorul, care susține fără echivoc sadismul contesei[20], creează un personaj ce găsește plăcere, chiar și sexuală, în crimă, inventariind, în pagini scrise dens, metodele de tortură și deviațiile sexuale, uneori surprinzând prin lirismul imaginilor create, alteori, ducând la extrem înfiorarea, însă, per ansamblu, provocând *emoția* în maniera despre care vorbește Jung: „Ori de câte ori arhetipul se

13 Apud. Rodica Mihaela Stănoiu, „Criminologie", Ed. Oscar Print, 1998, pag 141
14 Penrose, Valentine, *The Bloody Countess: Atrocities of Erzsebet Bathory*, Creation Books, Londra, 2000
15 Penrose, Valentine, „Erzsebet was surrounded […] by a society wich she took pleasure in choosing for its corruption, for its infinite variety and vice", op.cit., p.29
16 Apud. Santos, Cristina, Monstrous Deviations in Literature and The Arts, Inter-Disciplinay Press, Oxford
17 Faucheux, Michel, *O istorie a răului. De la tragedii provocate la crime odioase*, Ed. Lider, 2007, p. 77
18 Apud. Faucheux, Michel, op. cit., p. 9, „Că spaima de rău se află la originea funcției fabulatorii, cum numește Bergson puterea spiritului creator de mituri, ipoteza nu este de neconceput."
19 https://www.publishersweekly.com/9780684802442
20 *Interviu cu Andrei Codrescu. https://adevarul.ro/locale/cluj-napoca/scriitorul-andrei-codrescu-vremea-romaniei-nobel-trecut-1_5800b99d5ab6550cb88dac4a/index.html*, „N-am vrut să scriu numai o carte senzațională, am vrut să văd ce a însemnat contesa pentru istoria locului, am făcut cercetări și am descoperit o grămadă de lucruri interesante. […] Am crezut, inițial, că procesul ei era parte a unei vânători de vrăjitoare, dar exista un dosar convingător: era o sadică. Nu în măsura în care o arată mitul, dar am citit documentele celor două procese pe care le-am găsit la o bibliotecă din Budapesta, în latină și maghiara veche. Există mărturiile multor oameni."

cons
titui
e în simboluri potrivite, ceea ce nu se întâmplă întotdeauna, acesta preia controlul asupra individului în chip surprinzător, ducând la starea de a fi *profund emoționat*"[21]. Deși în literatură regulile estetice sunt, de cele mai multe ori, abolite, constructul artistic poate fi bizar, de neînțeles, iar analizat rațional, poate deveni lipsit de sens, repugnant sau chiar patologic, fascinația pe care o provoacă atâtor lectori este dovada că este viu, palpită, respiră.

În roman, Codrescu valorifică atât explicațiile genetice și sociale, cât și labirintul psihic al personajului său, în spiritul multiplelor teorii privind personalitatea deviantă, în speță psihopată, conform cărora printre trăsături se regăsesc potențialul impulsiv, autocontrolul limitat al pulsiunilor, tendința de a-i domina pe cei din jur, supraevaluarea, egocentrismul, nevoia permanentă de stimulente pentru a evita plictiseala, lipsa remușcărilor sau a sentimentului de vină, comportamentul sexual promiscuu, versatilitatea criminală, incapacitatea empatică.

Pentru Freud, viața individului gravitează între doi poli, Eros și Thanatos, unul hedonic, celălalt distructiv. Între erotism și crimă, se așază Sinele (instincte și tendințe refulate), Eul (conștiința de sine, nucleul personalității) și Supraeul (conștiința morală, normele sociale). Dacă între cele trei instanțe se nasc tensiuni, sunt declanșate mecanismele de apărare, printre care sublimarea, culpabilizarea sau refularea. În opinia freudiană, refularea și eșecul sublimării conduc la crima cu motivație sexuală, iar culpabilizarea transformă pedepsirea celuilalt în eliberare. Báthory obține plăcerea[22] provocând durere: străpunge organele genitale ale victimelor sale cu foarfece, cuie sau prin închiderea în „fecioara de fier" (o cușcă de metal având forma unei femei, ce avea în interior lame ascuțite), le smulge, de cele mai multe ori cu dinții, bucăți de carne din trup, experimentează pe victimele sale diverse acte sexuale, le înfige ace sub unghii, le îngheață până când survine moartea (fetele sunt dezbrăcate și scoase în ger, turnându-li-se constant apă pe trup), ba chiar și momente de auto-canibalism la care sunt forțate victimele. În contrapunct cu ferocitatea, Codrescu trasează și tușe de ingenuitate prin surprinderea contesei (aflată la vârstă matură) în poziție fetală, în timp ce se gândește la lipsa de iubire a propriei mame („De ce nu m-ai alăptat, mamă?", p. 245), cerșind sânul secat al doicii Darvulia, sau când îi oferă dreptul la a se explica: „Am crescut ascultând povești despre puterea miraculoasă de întinerire a sângelui. Folclorul maghiar abundă în sânge. Sângele și frumusețea sunt unite în basme, proverbe și zicători. […] Uciderea în masă a țăranilor, revenirile devastatoare ale ciumei negre, bătăliile fără de sfârșit făceau din lumea mea o insulă instabilă pe o mare de sânge. […] Dat fiind mediul lichid și roșu în care îmi petreceam viața, ar fi fost de mirare dacă *nu* m-aș fi scăldat în sânge.", conchizând: „era un act de sănătate mintală, ceea ce făcea din mine, contrar opiniilor convenționale, o femeie perfect normală, o supraviețuitoare." (p. 284-285). Afirmația, oricât ar părea de șocantă, nu este nouă în peisajul universal: în 1893, sociologul francez Emile Durkheim[23] argumenta că devianța este starea normală într-o societate, fiindcă nicio putere nu poate să impună conformarea totală a membrilor la normele și valorile pe care le promovează, iar abaterea comportamentală de la regulile de bază constituie un fenomen obișnuit, de la primele forme de organizare socială și până în contemporaneitate. Considerându-se „o femeie normală", Báthory își asumă devianța și îi revendică legitimitatea, însă, pe de-a-ntregul parcursului literar, este destul de greu a discerne între raționalitatea, latura de determinare, a personajului și latura de compulsiune, fiindcă ambele se reflectă în numeroasele oglinzi pe care autorul le presară în aproape fiecare pagină a romanului.

Oglinda nu este doar un obiect în sine, ci, sub pana autorului, un arhetip al transformării, al individuației, al proiecției și introiecției, ca să folosim termenii lui Jung[24], „ochiul" ce urmărește monstrul de-a lungul vieții și al secolelor, caracterul său de simbol rezultând din multitudinea de

21 Harding, Mary Esther, *Misterele femeii. Simboluri și ritualuri de inițiere de-a lungul timpurilor*, Herald, 2019, Introducere de C.C.Jung

22 Codrescu, Andrei, *Contesa sângeroasă*, Ed. Univers, 1997, p. 271: „Singura plăcere o simțea atunci când stropii îi cădeau pe pielea goală, o ploaie însoțită de țipetele fetelor muribunde."

23 Durkheim, Emile, *De la division de travail social*, Paris, PUF, 2007

24 Jung, C.C., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, 2014

sens uri

și forme și, nu în ultimul rând, din cvasi-prezența de-a lungul romanului. Debutul acțiunii este brusc și sugestiv: într-o seară de iarnă, în irealitatea și lipsa de culoare a scenei se insinuează spectrele, un cârd de slujnice îmbrăcate în negru („Parcă erau nişte ciori femeile ei, trudindu-se să îngroape vanitatea cărnii") care sparg toate oglinzile contesei: „În ultima zi a celui de al șaisprezecelea veac, contesa Elisabeta Báthory a Ungariei, tare mâhnită de trecerea de neoprit a timpului, mâniată de trădarea cărnii şi abătută peste măsură de ofilirea tinereților sale, le-a cerut slujnicelor să spargă toate oglinzile din conacul ei din vârf de deal, în Budapesta" (p.7). În studiul prin care Nicoleta Marinescu oferă chei de interpretare a romanului, „oglinda, simbolul mitului tinereţii fără bătrâneţe spre care accede contesa este spulberat conştient, într-un refuz de aliniere cu arhetipul reginei/maşterei rele, obsedate de frumuseţea şi tinereţea figurilor feciorelnice din jur"[25], afirmație ce ar trebui completată cu alte remarci (verificabile de la prima până la ultima pagină).

Deși la prima vedere Codrescu pare a juca doar cartea narcisismului, simbolul oglinzii suscită numeroase interpretări, fiindcă pune în lumină multe alte trăsături ale comportamentului deviant. În incipit, oglinda este o reflectare a sinelui, contesa fiind, de fapt, cea care „văzuse" schimbarea din fată în femeie, înflorirea cărnii, grija purtată propriului trup, plăcerea de a-și examina pielea, jocurile iubirii, atitudinile oficiale sau însărcinările clandestine, toanele, insatisfacțiile, disperarea, slăbiciunile, umilința, singurătatea. Printr-un artificiu gramatical, Eul la persoana a III-a, autorul redă transferul de identitate între obiect și personaj, iar lectorul asistă la o transmutare în cristalele de zăpadă și o multiplicare a oglinzilor, un alt Eu în Eu: „Urmări cu ochi ficși ninsoarea și i se păru că zărește prin ea o siluetă rânjită, o femeie scheletică în a cărei mână era o oglindă. Când făptura uscătivă se apropie, văzu că nu era alta decât ea însăși". (pp. 7-8)

Pe parcurs, oglinda devine un „ochi străin" în care-și validează frumusețea și tinerețea, care îi reflectă grandomania și fricile: „[...] va îmbrăca toți pereții în oglinzi. Gândul că se putea vedea în același timp în mai multe oglinzi îi dădea un fior straniu, ca un fluture care i se urca pe ciorapul de mătase." (p.113), „Elisabeta șterse din nou oglinda, pentru a-și vedea nasul. [...] Aș putea, își spuse fata, să exprim toată gama de sentimente omenești doar dilatându-mi și strângându-mi nările." (p.119), „Oglinzile își pierduseră darul linguşirii." (p.8)

Într-o altă scenă, folosind procedee cinematografice, autorul realizează zoom-ul, redând, din plan general spre prim-plan, tendința de dominație, egocentrismul, autosuficiența: „Întinse mână după oglinda cu rama de argint și se privi îndelung, somnoroasă. Mai întâi văzu un chip adormit, cu o guriță bosumflată în centru, ca o broscuță minusculă pe o frunză de nufăr. Fața îi era încă rotundă, de copil, dar i se părea că o vedea deja începând să se alungească într-un oval. Apoi văzu ochii deschizându-i-se tot mai mari, până acoperiră întreaga oglindă. Și-i mări până goniră tot restul feței și puseră stăpânire pe iazul de argint. Acum părea că oglinda plutea pe suprafața a două lacuri întunecate, adânci.", tânăra contesă identificându-se la final cu obiectul ce o fascinează: „Vedea oglinda reflectându-se în iazurile negre ale ochilor, în care se desluşeau două iazuri și o altă oglindă, și tot așa". (pp.117-118)

Autorul recurge și la stratageme de mascare a oglinzilor prin personaje, lacuri, fântâni, lună, stele-lupi, cioburi de gânduri. De pildă, într-un episod de mare încărcătură emoțională și simbolică (pp. 9-13), ce sugerează mai mult decât o sfidare a divinității, atributele de reflectare sunt preluate de ochii tinerei al cărei glas fascinase comunitatea prezentă la slujba religioasă. Cele două portrete feminine sunt imagini inversate, răsturnate – copila al cărei „glas fusese trimis din ceruri", îmbrăcată în cămașă albă, „modestă, cu capul plecat, mulțumind în sinea ei Sfintei Fecioare", „părea plămădită din nimic", cu lacrimi de ambrozie, iar pe de altă parte, contesa – rochie lungă, de mătase neagră, mâna albă cu unghii „lungi și negre, mișcându-se hipnotic pe carnea albă din interiorul coapsei". Accesul la „înalt" i se refuză din nou (frica paraliza corzile vocale ale fetei), figura descompusă de furie a contesei invadează scena, finalul fiind terifiant: în gerul năpraznic,

25 Marinescu, Nicoleta, *Andrei Codrescu's Blood Countess – Reading Keys*, Journal of Romanian Literary Studies, nr. 13/2018, p. 498

cele dou
ă feminități opuse, victimă și ucigaș, se contopesc într-un androgin de gheață, clădit pe oglinzi sparte[26]: „O lamă de gheaţă, ascuţită ca o oglindă veneţiană, se curba spre înainte, între picioarele ei. Deasupra acestei lame, pubisul sclipea de cristale. Sub bărbie, apa picurândă formase ţurţuri înghesuiți, ca o barbă răvășită." De dincolo de moarte și de gheață, Ilona își urmărește călăul prin ochii rămași deschiși, puri: „Acolo se aflase întotdeauna o oglindă."

Martor al defulării instinctelor criminale („Când, după unul dintre dușurile sale de sânge, se privea în oglindă, i se părea că era mai puternică și mai frumoasă" – p. 270), oglinda este și motivație pentru crimă (pp. 299-301). O tânără servitoare, al cărei chip fusese muză unui pictor, îi stârnește o furie incontrolabilă. O acuză pe fată că i-a murdărit oglinda, iar scena este de o cruzime „bathorescă": fata este lovită de apropiații contesei până când „Întregul corp îi lucea de infuzia sângelui tânăr, sănătos.", este ridicată brutal de păr, i se leagă strâns gleznele și încheieturile mâinilor, este dezbrăcată. În timp ce contesa o obligă a privi chipul ce înfățișează îngerul din paradisul neterminat al picturii, în mâinile fetei sunt puse chei încinse în foc. „Metalul arse sfârâind carnea, dar fata își pierduse deja cunoștința", nemaisimțind „dinții ascuțiți și mici ca niște perle ai Elisabetei înfigându-i-se într-un sân și smulgând o bucată de carne." Reacția contesei este dovadă irefutabilă a monstruozității: „Mirosul de carne arsă […] o stârni profund pe contesă. Trase adânc aer în piept, ca și cum ar fi mirosit o floare rară". Scena este încheiată concis, dând senzația că autorul însuși de debarasează rapid de sentimentul de repulsie: „Era ultima sa crimă".

Finalmente, oglinda contopește universul fizic și intrapsihic, devine Timp, o reflexie a sinuozităților mentale și al unei istorii prăbușite, un labirint de oglinzi multiplicate la infinit, absurd al unei femei torturate de „imaginile oglindite ale altor femei și care trăia într-un castel care la rândul lui era un interior de oglinzi." (p. 292)

În loc de concluzii

Creația lui Codrescu, stabilă narativ, contrazice dificultatea pe care o afirmă Nicola Nixon în studiul „Making Monsters, or Serializing Killers"[27]: „Faptele reale, despre criminalii în serie… nu sunt cu mult mai mult decât niște cataloage ale efectelor pe care criminalii le au asupra victimelor lor, a căror cadavre poartă mărturia tăcută a torturii pre- sau post-mortem, mutilării, dezmembrării, agresiunii sexuale, canibalismului, necrofiliei, expunerii… ca şi rapoartele medico-legale, totuşi, aceste cataloage de fapte…duc lipsa vreunui potenţial narativ, sfidând, de felul lor, orice principiu organizatoric care le-ar putea oferi familiaritate de lectură şi comprehensiune". Mizând pe tehnici literare, cinematografice, pe recursul la simboluri, pe deschideri spre mitologie, psihologie și criminologie, romanul „Contesa sângeroasă" se face remarcat prin sondarea abisurilor psihice ale personajului principal, frazare, abilitatea de a pătrunde în sensibilitatea cititorului, viziunea auctorială și actorială asupra Răului, alternarea „vocilor", balansul pulsiunilor, posibilele inferențe.

Și totuși, prin romanul său, Andrei Codrescu, după veacuri, îi oferă, contesei dreptul la viață, evadarea din *perpetuis carceribus* – sentința lui Thurzó, palatinul care o condamnă: „Tu, Elisabeta, ești ca un animal sălbatic! Sunt ultimele luni din viața ta. Nu meriți să respiri aerul de pe pământ sau să vezi lumina Domnului. Vei dispărea din această lume și nu vei reapărea vreodată. Pe măsură ce umbrele te înconjoară, vei avea timp să-ți regreți viața de monstru. Te condamn, Doamnă de Csejte, la închisoare pe viață în propriul castel!"[28]

26 Idee regăsită și în Marinescu, Nicoleta, *Andrei Codrescu's Blood Countess – Reading Keys*, Journal of Romanian Literary Studies, nr. 13/2018, p. 500

27 Apud. Marinescu, Nicoleta, art.cit., p. 501

28Craft, Kimberly L., *Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory*, 2009. „You, Erzsebet, are like a wild animal. You are in the last months of your life. You do not desearve to breath the air on earth or see the light of the Lord. You shall disappear from this world and shall never reappear in it again. As the shadows envelop you, may you find time to repent your bestial life. I hereby condemn you, Lady of Csejthe, to lifelong imprisonment in your own castle."

BIBLIOGRAPHY

1. Codrescu, Andrei, Contesa sângeroasă, Ed. Univers, 1997
2. Craft, Kimberly L., *Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2009
3. Durkheim, Emile, *De la division de travail social*, P.U.F., 2007
4. Faucheux, Michel, *O istorie a răului. De la tragedii provocate la crime odioase*, Ed. Lider, 2007
5. Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene,* EDP, 1990
6. Harding, Mary Esther, *Misterele femeii. Simboluri și ritualuri de inițiere de-a lungul timpurilor*, Ed. Herald, 2019
7. Joshi, S. T., *Encyclopedia of the Vampire: The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, Santa Barbara, California, ABC-CLIO, 2011
8. Jung, C.C., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, 2014
9. Marinescu, Nicoleta, *Andrei Codrescu's Blood Countess–Reading Keys*, Journal of Romanian Literary Studies, 2018
10. McNally, T., Raymond, *Dracula Was a Woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania, Ed. McGraw-Hill,1983*
11. Penrose, Valentine, *The Bloody Countess: Atrocities of Erzsebet Bathory*, Creation Books, Londra, 2000
12. Santos, Cristina, Spahr, Adriana, *Monstrous Deviations in Literature and The Arts*, Inter-Disciplinay Press, Oxford, 2011
13. Shildrik, Margrit, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, Sage Publications, Londra, 2002,
14. Stănoiu, Rodica Mihaela, *Criminologie*, Ed. Oscar Print, 1998
15. Thorne, Tony, *Countess Dracula: The life and times of the Blood Countess, Elisabeth Bathory*, Bloombsbury, 1997

Webografie:

1. https://notesonhungary.wordpress.com/2014/05/31/the-bloody-countess/
2. https://www.academia.edu/17398637/THE_SYMBOLIC_CONSTRUCTION_OF_THE_MONSTROUS_THE_ELIZABETH_BATHORY_STORY
3. http://bathory.org/erzsbib.html
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_B%C3%A1thory_in_popular_culture
5. https://adevarul.ro/locale/cluj-napoca/scriitorul-andrei-codrescu-vremea-romaniei-nobel-trecut-1_5800b99d5ab6550cb88dac4a/index.html
6. https://www.publishersweekly.com/9780684802442

RE

COVERING THE MEMORY

Maria Petricu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The thesis aims to analyze and compare the way fiction is exploring the links between the present and the recent memory regarding the communist past, analyzing the small universe of the family from a feminine perspective in Sonia ridică mâna (Lavinia Braniște, Polirom, Iași, 2019) and Sînt o babă comunistă! (Dan Lungu, Polirom, Iași, 2011).
This analysis tries to reconcile the present with a not-too-distant-past - and with itself -, hinting at the persistence of literary representations of the need to recover the recent memory. In Lavinia Braniște's novel and the one written by Dan Lungu, two opposed perspectives are presented (from the main characters' point of view) on the communist and post-communist periods. The characters must live with the reminiscences of the communist era whether it is its history (Emilia's identity crisis in the novel Sînt o babă comunistă!), or the history of the family (Sonia's identity crisis – Lavinia Braniște's main character –, which is triggered by the death of her father).
The inconsistency of memory is surprising, and the double play the memory puts on stage, but especially the wall that has risen – paradoxically – at the fall of communism between the present and the past.
The analysis of fictional texts in the mentioned historical context comes to emphasize a socio-cultural need that transcends literary genres: the search of memory, the analysis of how memories follow one another, the images they generate; the search of a past that does not seem to want to pass/seems unable to pass.

Keywords: memory, fiction, identity, Big history, Small history

Lucrarea de față își propune să analizeze și să compare modul în care ficțiunea explorează articulările dintre prezent și memoria recentă privind trecutul comunist, analizând universul familial din perspectivă feminină în *Sonia ridică mâna* (Lavinia Braniște, Polirom, 2019) și *Sînt o babă comunistă!* (Dan Lungu, Polirom, 2011), un univers puternic influențat de evenimentele istorice petrecute înainte de Revoluție. Cu toate că evenimentele petrecute sub regimul comunist, cât și cele din perioada imediat următoare Revoluției reprezintă un subiect dezbătut intens, multe lucruri rămân necunoscute nu doar unui public nespecializat; sunt decizii, luări de poziție și interese care au fost trecute sub tăcere, deși au influențat viețile a milioane de oameni. Această analiză încearcă o investigare a modurilor de articulare și reconciliere a prezentului cu un trecut nu foarte îndepărtat, dar și cu el însuși, lăsând să se întrevadă persistența unor reprezentări literare ale necesității de recuperare a memoriei recente. Atât în romanul Laviniei Braniște, cât și în cel scris de Dan Lungu, sunt prezentate (din prisma celor două personaje principale) două perspective diametral opuse asupra perioadei comuniste, dar și a perioadei post-comuniste. Personajele trebuie să trăiască cu reminiscențele epocii comuniste, fie că este vorba de propria istorie de viață (criza identitară a Emiliei în cazul romanului *Sînt o babă comunistă!*), fie istoria de viață a familiei (criza identitară a Soniei – personajul Laviniei Braniște –, care se declanșează odată cu moartea tatălui). Ambele texte

pun accentul, la prima vedere, pe istoria mică, de familie, făcând apel la intimitate, la probleme familiale, la un univers în miniatură din perspectivă feminină. Sub acest substrat se întrezăresc evenimentele petrecute de-a lungul istoriei mari, și repercusiunile pe care acestea le-au avut la nivelul cotidianului (hrana, căsătoria, avortul, divorțul, studiile, emigrarea, identitatea, chiar memoria unui trecut nu foarte depărtat). Ceea ce surprinde este inconsecvența memoriei, jocul dublu pe care aceasta îl pune în scenă, dar, mai ales, zidul care s-a ridicat – paradoxal – la căderea comunismului între prezent și trecut.

Analiza unor texte de ficțiune în contextul istoric menționat vine să sublinieze o nevoie socio-culturală care transcende genurile literare. Cărțile de memorii, jurnalele, chiar scrisorile care consemnează perioada comunistă sunt nenumărate și au început să apară imediat după Revoluție; acestea venind în sprijinul reconstituirii din perspecitivă istorică. Miza acestei lucrări nu este aceea de a expune date concrete, ci de a investiga construcțiile ficționale din jurul unei amintiri, analiza modului în care amintirile se succed, imaginile pe care acestea le generează, căutarea unui trecut care pare că nu vrea/poate să treacă.

Sonia ridică mâna! prezintă perspectiva unui personaj care caută materiale, mărturii, oameni, locuri etc. dintr-o lume pe care nu a cunoscut-o personal – dintr-o lume străină, așadar, ca până la urmă să își dea seama că acea lume sălășluiește și în ea. În acest mod a fost crescută, cu rămășițe dintr-un timp peste care s-au tras zăbrelele și prin care nu mai ies decât degete sau, câteodată mâini, printre deschizăturile care n-au fost încă acoperite de trecerea anilor. Tăcerile, zidul de nepătruns de care se lovește atunci când încearcă să-și clarifice anumite evenimente din trecut nu este unul de ignorat și nu este unul ficțional. Acest zid este prezent chiar și la 30 de ani de la Revoluție, este cât se poate de actual, de îngrijorător pentru memoria colectivă și împarte cu violență – sau și mai rău, cu indiferență – generațiile în tabere distincte. Pentru Sonia, descoperirea întâmplărilor din comunism coincide cu descoperirea istoriei propriei familii. O imagine cât de mică, o anecdotă, o poveste de viață a unui vecin par să se întretaie cu povestea de viață a propriei familii. Amintirile generației '90 sunt confuze, sunt amintirile amintirilor. S-au format imagini colective care sunt acceptate sau respinse în funcție de mediul în care a crescut fiecare, de educație, dar mai ales de interesele fiecăruia. Aceste imagini sunt rămășițe care nu formează un tablou de ansamblu, dar care pot ridica întrebări folositoare. Perioada comunistă a devenit un *spațiu* greu de pătrus, dificil de abordat. Nu din teamă, nu din lipsă de curiozitate, ci pentru simplul fapt că istoria a fost de nenumărate ori *rescrisă*, iar oamenii, deși au trăit aceleași lucruri, se raportează într-o manieră diferită la evenimentele care au avut loc, astfel că nu se găsesc răspunsuri care să scoată din starea de confuzie, ci, din contră, afundă mai tare, ori pune etichete de *agitator*. Oamenii au trăit deja interogatorii care se soldau cu moartea cuiva apropiat. Unii deja au mușamalizat trecutul pentru

supraviețui. Iar întrebările pe care noile generații ar vrea să le pună nu-și mai găsesc ecou. Oamenii sunt construiți din povești : unii sunt dispuși să le împărtășească, în timp ce alții nu-și doresc decât să le îngroape mai adânc. Fiind puși în fața unui viitor incert, își construiesc din trecut un loc de refugiu, îl „romantizează" astfel încât să poată construi pentru mai departe. Au tendința să rotunjească marginile colțuroase ale vieții pe care au trăit-o, iar, cu timpul, imaginile se estompează. Având în vedere faptul că pentru a comunica este nevoie de un emițător, un receptor, un mesaj și un canal – elemente atât de variabile în contextul de față –, unul și același mesaj este de puține ori înțeles în aceeași manieră dacă oricare dintre celelalte elemente se schimbă.

Imaginea tatălui apare zugrăvită din ceea ce îi scapă mamei printre frazele despre altceva, ori din remarci ale vecinilor. Poveștile auzite despre perioadă comunistă și, implicit, despre tatăl Soniei, au și o aură de basm, de *1001 de nopți* (în frig și întuneric, dar cu aceeași teamă de a nu mai prinde ziua de mâine). Pare că toată lumea le știe. Sunt amintiri comune, poate tocmai de aceea duc la atâtea contradicții. *Sonia ridică mâna* este un mozaic, așa cum sunt toate amintirile. Este o paralelă a relației Soniei cu propria mamă, cu propria familie și relația dintre Elena și Zoia, Elena și femeile contemporane cu ea. Este un pretext pentru a trage un semnal de alarmă, de a scoate din uitare un trecut care nu este foarte trecut, un prezent trecut și un viitor care riscă aceeași soartă. Puzzle-ul, care poate fi compus din frânturile descoperite, pare să capete formă, cu toate acestea imaginea redată nu este întotdeauna clară; este ca o oglindă pistruiată în care privitorul nu-și poate decât reconstrui imaginea cu ceea ce cunoaște deja, fără să se vadă efectiv. Sau lumina, umbrele să pice de așa manieră încât să rezulte perspective diferite. Imaginea unui trecut idealizat este un loc comun pentru fiecare om, pentru fiecare generație. Când este adus în discuție trecutul sub regimul comunist, lucrurile se schimbă violent; începe să se ridice zidul de care vorbeam la început, se deschid polemici, sunt păreri virulente atât de-o parte, cât și de alta. Oamenii nu sunt nostalgici după epoca ceaușistă, sunt nostalgici după tinerețea lor care a trecut și s-a întâmplat să coincidă cu acea epocă; sunt nostalgici după o perioadă în care neputința nu ținea de ei – în mod fizic –, ci era o consecință exterioară.

Paul, unul dintre puținele personaje masculine din text, este personajul suport, însă nu *supporter* (deși are aura unui feminist convins). Este cel care pune în discuție precaritatea ideilor însușite fără prea multe întrebări, este exponentul sentimentului taciturn care planează asupra vieții cotidiene. Este imaginea celui care pleacă (cu speranța unui viitor mai bun sau fără nicio așteptare) și care se întoarce învins, cu orgoliul rănit, incapabil să-și continuie viața, incapabil să lege frânturile evenimentelor trecute sau să se rupă cu totul de acestea. Aura lui de mister nu-i aduce simpatia cititorului, ci mai degrabă este ținut la distanță.

ediul contaminează o persoană, o generație, o populație întreagă și mai ales mediul creat în timpul perioadei comuniste. A fost inoculat recurgându-se la: propagandă și resentiment[1] (*Literatura română sub comunism*, Eugen Negrici, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2019). În volumul amintit este prezentat mecanismul care a dus la răspândirea și asimilarea ideilor comuniste. Au avut nevoie de un ritual, întreținut de toate practicile de simulare preluate de la modelul creștin: cultul întemeietorilor, cultul instituției ocrotitoare, cultul eroilor (*Literatura română sub comunism*, Eugen Negrici, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 39). Plecând din acel moment, diferențele dintre oameni au fost mult mai puternice decât asemănările. Ceea ce a rămas neschimbat până astăzi. Astfel că adaptabilitatea, includerea erau puse în slujba supraviețuirii sub semnul violenței și nicidecum al toleranței și înțelegerii care s-ar aștepta de la o comunitate. Comunitate, familie sunt locuri comune în geografia comunistă, dar, ca în orice distopie, nu mai reprezintă valori pozitive, ci dimpotrivă, ilustrează sentimentul de claustrare (închisoare fizică, morală, emoțională). *Habitus*-ul, marcat de absența tatălui și de prezența sensibilă (emotivitate excesivă, atitudine ambivalentă, protectivitate exagerată) a mamei, influențează dezvoltarea Soniei (în plan social și emoțional). Nu lipsa tatălui, cât pierderea definitivă a acestuia îi declanșează criza identitară. Golul lăsat de tatăl absent este prezentat ca unul care se poate umple oricând, ori este deja umplut cu resentimentele mamei sau de tăcerile acesteia. Prezența tatălui în viața Soniei era una saturată de amintirile mamei, de amărăciunea acesteia, deoarece o discuție deschisă despre tatăl ei nu a existat niciodată – aceeași manieră în care evenimentele din 1989 sau cele petrecute sub regimul comunist saturează cotidianul, fără să fie expuse niciodată cu adevărat.

De aici începe *dansul* memoriei, o dorință din ce în ce mai acută de a-și cunoaște bunicul patern, singurul rămas în viață în jurul căruia poate începe să adune povești, responsabilități, portrete, furii, răspunsuri – oricât de vagi. Un bunic rece care o strânge de glezne imobilizând-o atunci când schimbă perdelele; la fel cum o strânge pe Dora – pisica – când Sonia încearcă să-i pună picăturile în ochi. E aici o afinitate interesantă a Soniei pentru Dora cea care nu vede bine, e amenințată de pericolele din curte (o lume mare și străină pentru ea), de ceilalți pisoi, abandonată într-o curte din care nu este izgonită, dar nici acceptată pe deplin. Oglindă a Soniei, a imposibilității acesteia de a se exprima în cuvinte, de a-și înțelege situația familială, de a lega punți către oameni și către sine. Întrebarea *A cui ești tu?* este cea la care încearcă Sonia să găsească răspunsul, punând cap la cap fețe, întâmplări, grimase, tăceri. Bunicul pare să fie persoana cea mai potrivită să-i clarifice lucrurile și totuși nu se întâmplă asta pentru că nu se cunosc. Sunt două generații despărțite de niște ani importanți, care nu fac decât să adâncească diferențele de perspectivă. Din finalul romanului transcende frica instalată atât de-o parte, cât și de cealaltă; frică ce rezultă din dorința

[1] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2019.

amâ ndurora de a menține puntea firavă care a început să se lege între ei. Poate acesta este și răspunsul la întrebarea de ce copiii nu discută cu părinții despre trecutul acestora din perioada comunistă.

Figura paternă nu îi este la îndemână, căutând-o în personajele masculine cu care intră în contact, în mod voit sau impus de circumstanțe. Discuțiile în contradictoriu pe care le are cu bunicul, trucurile lui Vlad, dubla viață a lui Paul etc., toate par a fi bucăți care să întregească imaginea tatălui și, implicit, propria imagine. Din același motiv acceptă să petreacă timp împreună cu sora vitregă și să o cunoască pe ultima soție a tatălui său. Fiecare încercare de apropiere (vizita la fostul apartament al tatălui, căutarea celui care i-a luat cărțile, timpul petrecut cu sora ei, vizita la bunicul etc.) îi este negată, fiind privită cu suspiciune. Este surprinsă să afle că tatăl ei citea, acest lucru făcând-o să se simtă mai aproape de el decât atunci când i-a vizitat casa. Caută să afle ce fel de cărți citea și, din nou, este privită cu neîncredere. Este același tip de apropiere pe care îl încearcă Ana Blandiana, Ioana Em. Petrescu (și oricare altcineva) atunci când citesc cărțile autorilor străini în perioada în care nu se putea trece granița.

„[…] marea aventură nu a fost călătoria în sine, nici descoperirea succesivă a lumilor, ci înfruntarea spectaculoasă între imaginile sedimentate ale numelor și imaginile reale, parvenite, grăbite să se impună." (*Cea mai frumoasă dintre lumile posibile*, Ana Blandiana, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 6)

Având în față un viitor prestabilit de partid și un prezent la fel de organizat, oamenii au început să se teamă de schimbările bruște, schimbări care veneau întotdeauna la lăsarea întunericului și se soldau cu dispariția cuiva drag. Întrebările Soniei aduceau mult prea mult cu interogatoriile, astfel că trezeau suspiciune. Schimbările pe care le-a încercat în casa bunicului au trezit suspiciunea surorii vitrege, care ar fi vrut să beneficieze de partea ei de moștenire. Întrebările pe care i le punea mamei au trezit frica – frica de trecut, de interpretare greșită, de noi umilințe. Atât răspunsurile primite, cât și lipsa acestora au generat schimbări ireversibile pentru Sonia; un câștig în ceea ce privește descoperirea sinelui.

Contactul pe care Sonia îl are cu diferite personaje care au luat parte la „istoria mare" îmbină umorul negru, educația precară, nesiguranța, lupta pentru supraviețuire și nu în ultimul rând stupoarea și confuzia. Fie că e vorba de Ioniță, de fostul soț al Zoei Ceaușescu (întâlnit în timpul unui tur al Casei Ceaușescu, acesta îi lasă Soniei impresia unui personaj venit dintr-o cu totul altă lume, un personaj rupt nu doar de realitatea prezentului, ci și de evenimentele unui trecut nu prea îndepărtat), de Nichifor, de propriul bunic ori de Vlad – care pare să aibă tot timpul o legătură vie cu trecutul –, Sonia e întotdeauna cu un pas în urma evenimentelor, puțin prea târziu pentru a pune cap la cap tachinările lui Vlad (ochiul din umbră care o împinge către o ipoteză sau alta); este mai mereu prinsă între acceptarea celor auzite și condamnarea lor. Dialogurile rezultate nu vin să

supl

inească documentele vremii, ci prezintă evenimentele din perspective diferite ale unor personaje ușor recognoscibile în viața de zi cu zi.

„-Ei…, ce Securitate, măi, e o prostie. Când v-aud pe toți cu Securitatea… Voi, tinerii, să nu mai credeți ce vedeți la televizor toată ziua.
-Dar nu de la televizor vă întreb, că nu mă uit. Eram curioasă cum era să fii securist. Poate mă ajută pentru un personaj. Te simțeai vinovat?
-Fii atentă. Toată lumea era cu partidul. Că te luau cu forța, aia e, dacă nu erai cu partidul n-aveai serviciu, n-aveai nimic.
-Dar eu am citit într-o carte că, atunci când ieșeau la recrutat, aveau și planul B, în caz că refuză subiectul să coopereze.
-E, ai citit tu o carte. Îți zic eu cum era, că eu am trăit, tu n-ai trăit. Câți ani ai?
-Păi n-am apucat vremurile alea…
-Ei, vezi? Îți zic eu, nu era mare scofală. […] Îți zic eu, toată lumea a scris.
-Ăsta nu e un argument, nu v-ați gândit niciodată că ați fi putut să refuzați orice colaborare?
-Da' ce, asta e colaborare? N-am dat în cap la nimeni, altfel îmi dădeau ei mie! […]" (*Sonia ridică mâna*, Lavinia Braniște, Iași, Editura Polirom, 2019, pp. 117-118)

Ioniță prezintă situația într-o manieră simplistă. Totul se reduce la supraviețuire, la o responsabilitate parțială, la o poziționarea în afara sferei moralității. Din relatările acestuia reiese mecanismul pus în aplicare de propaganda comunistă. Eugen Negrici afirmă, scriind despre condițiile aderării scriitorilor la viziunea comunistă, că „puterea a contat pe vanitate, resentimente și arghirofilie" (*Literatura română sub comunism*, Eugen Negrici, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 37); trei elemente care au influențat nu doar viața unui nivel social aparte, ci a invadat toate păturile societății. Deși între Nichifor și Ioniță este o diferență uriașă, perspectiva fostului profesor este foarte asemănătoare cu a lui Ioniță. Dacă Ioniță acceptase situația cu Securitatea, tratând-o ca pe o altă problemă de serviciu, Nichifor a ales varianta de a ignora lucrurile care nu aveau de-a face cu domeniul său de expertiză, având norocul să fie la rândul său ignorat.

Cărțile de memorii care au invadat piața după căderea comunismului au fost nenumărate (din câte se vede este o piață încă în creștere) și au șocat, au indignat, întreținând vrajba din interiorul unei întregi generații, dar și cu generațiile viitoare. Există nevoia patologică de a-și reabilita imaginea în fața conaționalilor sau pe plan internațional; neavând ca bază regretul acțiunilor, cât regretul că au fost descoperiți, că au fost învinși.

„Ce-a însemnat revoluția pentru mama? A însemnat în primul rând posibilitatea divorțului. Fiindcă mai încercase și prin '87 sau '88 și au chemat-o la partid să-i țină prelegeri despre familie. Apoi au trecut la amenințări. Au somat-o să-și suporte bărbatul, că de-aia e femeie. […] Însă, după ce revoluția a însemnat divorțul, pentru mama revoluția a mai însemnat și șomajul." (*Sonia ridică mâna*, Lavinia Braniște, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 142)

Lavinia Braniște așază într-un mod subtil *războiul* între masculin și feminin, plecând de la părinții Soniei (tatăl – o prezență în lipsă foarte puternică, cu trecut incert, mister; mama - emotivă, susținător financiar al familiei), la relația Soniei cu Paul, relația lui Paul cu soția lui, tachinările dintre Sonia și Vlad, prietenia Soniei cu Dani (Dani este conturat ca un personaj homosexual, un alter ego al Soniei, mult mai libertin, cu mai multă încredere în propria persoană), relația Soniei cu bunicul ei, ajungând până la relația în cuplul Elena și Nicolae Ceaușescu. Iese în evidență un grafic al puterii în relație; fiind vorba de o societate puternic patriarhală, și în universul Laviniei Braniște balanța se înclină în favoarea bărbaților (de la ei încearcă să învețe Sonia, de la ei așteaptă confirmări, chiar dacă atât nașa Soniei, cât și mama ei – și, mai subtil, soția lui Paul – sunt cele care îi construiesc prezentul, cele prin intermediul cărora, în mod involuntar, pune cap la cap cioburile pe care diversele figuri masculine cu care intră Sonia în contact i le pun la dispoziție. Un exemplu pregnant vine din primele pagini ale romanului, unde se conturează această relație printr-un gest aproape nesemnificativ: chiloții femeilor care nu trebuiau să fie lăsați la vedere. Mama Soniei îi inoculează această idee încă de mică, determinându-i caracterul, prefigurându-i destinul relațiilor amoroase.

Asocierea calendarul creștin ortodox cu evenimentele legate de comunism pare una inocentă, care să redea succesivitatea evenimentelor, amplitudinea, saturarea. Însă, privind prin lupa pe care o oferă noua ediție volumului lui Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism* (Eugen Negrici, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2019), sesizăm ironia acestei *moșteniri*. În fraza de încheiere a citatului, Sonia întruchipează poziția cititorului, a tânărului sau mai puțin tânărului curios, dar, în același timp, temător. Temător din mai multe cauze: pentru că știe foarte puține despre acest subiect (dacă nu urmează o carieră în domeniu, istoria ca materie școlară se oprește mult prea devreme), pentru că nu a fost încurajat să întrebe, pentru că netrăind în acele timpuri este văzut ca un *outsider*, fiind oprit de la a-și cunoaște propria istorie. Percepția din exterior a propriei istorii oferă o detașare pe care nu mulți și-o asumă. Clasificările, ordinea gândurilor, cifrele, decupajele pe care un ochi străin le face nu se încadrează în planurile trasate de memorie. Clasificările atât de rigide se ciocnesc de decizii de viață și de moarte (ori, din contră, aparent nesemnificative); cifrele vin în dreptul chipurilor celor apropiați, ale vecinilor, șefilor, colegilor. *Înainte* nu reprezintă pentru români strict lupta între capitalism și comunism (din care nu am ieșit neapărat învingători); *înainte* sunt cozile, sunt vacanțele la mare, pachetele de *Kent*, bancurile și Securitatea.

În romanul Laviniei Braniște se vorbește prea puțin în mod direct de lipsuri materiale, lipsa alimentelor, subnutriția este subînțeleasă prin raportarea la relațiile inter-umane, de asemenea subnutrite (fie că este vorba de relațiile dintre soți, dintre părinți și copii, fie că este vorba de

relaț

iile de prietenie, fie că este vorba despre relațiile cu puterea). Pe de altă parte, Dan Lungu, proiectându-și romanul la o scară mică, aduce în discuție lipsurile materiale din interiorul zidurilor, dar și turismul alimentar, petrecerile, călătoriile, chiar moda acelor ani.

„- Niciodată! Nu credeam c-o să se termine, totul părea așa bine așezat. Și cum să zic… stabil.
-Dar se știa că Ceaușescu era foarte bolnav.
-Da, dar se pregătea fiu-său să preia." (*Sonia ridică mâna*, Lavinia Braniște, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 119)
„Mama sună după câteva minute și începe ea prima:
-Așa m-am gândit eu atunci să procedez, ok? Nu e ca și când mă așteptam să se termine vreodată. Toată lumea zicea c-o să vină Nicușor în locul lui… Nu te gândeai c-o să se termine. Nici nu știam altceva. […]" (*Sonia ridică mâna*, Lavinia Braniște, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 225)

Ecoul fiecărui text, fiecărei amintiri, o mantră a acelor timpuri, dar mai ales a celor care au urmat este *nu credeam c-o să se termine*. O sintagmă sub care se regăsesc atât cei care au profitat de acea perioadă, cât și cei care au avut de suferit. Un timp suspendat pe care unii l-au trăit parcă la nesfârșit, în timp ce alții nu l-au ajuns. În toate aceste oglinzi puse împreună există mai multe imagini decupate din perspective asemănătoare, însă ceea ce vine în contradicție cu realitatea pe care o trăim noi astăzi, nu sunt nici lipsurile cu care se confruntau, nici moartea, nici suferința, nici măcar frica, ci sentimentul conctret al unei dictaturi fără sfârșit. Fie în paginile de ficțiune, fie în cele de memorii ori jurnale apare sintagma *nu credeam că o să se termine vreodată*. Sentiment inoculat nu doar la cei care își caută într-un fel sau altul justificări (Ioniță, mama Soniei, Emilia etc.), ci mai ales la cei care au încercat să nu facă compromisuri, la cei care într-o realitate distopică au luptat contra sistemului (Annie Bentoiu, Gabriela Adameșteanu, Eugen Negrici etc.). Daniela Rațiu amintește[2] legenda care se vehicula despre Ceaușescu: *nu moare pentru că i se schimbă sângele cu sânge de copii*.

„-Nu suntem obișnuiți să ni se întâmple lucruri bune, zice mama, care a păstrat de pe vremuri teama de a recunoaște că-i merge bine.
Nu că i-ar fi mers vreodată. Dar era atât de obișnuită să se plângă (pentru ca nu cumva s-o invidieze și s-o toarne careva), încât mintea ei a intrat, iremediabil, pe un făgaș negativ. A intrat într-un film în care binele nici nu există. Acum vorbește despre România. Românii nu sunt obișnuiți să li se întâmple lucruri bune, crede ea." (*Sonia ridică mâna*, Lavinia Braniște, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 138)

Într-o discuție despre amintirile pe care le are din perioada comunistă, ori care i-au parvenit din mediul familial (lăsând de-o parte frânturile pe care și le-a însușit după ce a făcut din asta o

[2] Daniela Rațiu, Cinci luni care au salvat România (Matrioșka. Războiul Hibrid și Războiul lui Dragnea cu România), volum în pregătire.

cari

eră), Daniela Rațiu (jurnalist) aduce în prim plan cele 3 *F Words* prin care dictatura i-a făcut prizonieri pe oameni: foame, frig, frică. Astfel s-a creat o solidaritate în suferință, foarte specifică la care se adera, în care erai inclus doar dacă întruneai toate condițiile. Aceste trei cuvinte vin să susțină principiile pe care este creată lumea în cele două romane; acestora li se adaugă principiul fericirii. Sonia caută fericirea (în sânul propriei familii, în relațiile amoroase, în poveștile pe care le citește), Emilia își pune la îndoială propria fericire; cu toate acestea, fericirea pare a fi un concept caracteristic secolului XXI, odată cu deschiderea granițelor. Secolul XXI, cu noile tehnologii, a învins teama de a recunoaște bucuriile în mod public, oamenii fiind nevoiți să creeze unele virtuale pentru a ține pasul. Să nu pară fericiți în prezent atrage același tip de reacții (negative, virulente, fals îngrijorătoare) ca cele pe care le-ar fi atras dacă *înainte* se arătau fericiți. Încă de la Revoluție se duce un *război memorial* – care nu s-a încheiat. Cât despre *sanctificare* și *demonizare*, oamenii încă învață că lucrurile nu sunt albe și negre, iar lupta pentru supraviețuire nu se duce întotdeauna în condiții morale prielnice.

Dacă Lavinia Braniște, în romanul *Sonia ridică mâna*, căuta să refacă pașii unui trecut-trecut / trecut-prezent, romanul lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, aduce în vedere dezechilibrul precar al noii lumi formată arbitrar la căderea comunismului. Aici se pleacă de la relația mamă-fiică (Emilia – Alice) pentru a creiona decalajul dintre generații, percepțiile istoriilor „mici" în raport cu istoria „mare". Plecând de la pretextul relației mamă-fiică, Dan Lungu face o paralelă a vieții postcomuniste în raport atât cu viața sub regimul comunist (tinerețea Emiliei), cât și cu viața în Occident (tinerețea fiicei, Alice).

„Alice și Alain ne-au trimis fotografii de la nuntă. Nici nu zici că-s făcute în Canada. Scaune ca la noi, mese ca la noi, oameni cu două mâini și două picioare." (*Sînt o babă comunistă!*, Dan Lungu, Iași, Editura Polirom, 2011, p. 33)

Dacă Lavinia Braniște se folosea de situația emoțională tensionată dintr-un cerc restrâns de oameni (familia Soniei) pentru a evidenția psihologia nu doar a unei generații (cea a părinților sau bunicilor), ci reflectată la scara largă a populației României; Dan Lungu este mult mai practic, separă într-un mod subtil clasele sociale din România (comunistă și post-comunistă), nu de multe ori cu sarcasm (bucățile de tezic puse la uscat versus sticluțele de ojă ale Lucreției; prima menstruație a Emiliei; anecdotele cu Nicolae și Elena Ceaușescu). Dan Lungu a construit în personajul Emiliei o imagine a nostalgiei după perioada comunistă deloc violentă, care nu stârnește repulsia, care, deși se ciocnește verbal cu ideile actuale ale fiicei sale, nu ridică un zid, ci o fac mai umană, îi apropie incertitudinile, o însoțesc de-a lungul crizei identitare (care pleacă de la făcutul teziculuiși ajunge până la acceptarea trecerii timpului). Ceea ce se conturează ca un fel de paradox

pent

ru cititor este faptul că istoria mare este construită din istorii mici, din frânturi personale disparate, manualele de istoriei fiind un pat al lui Procust pentru evenimentele trecute, gestionat de motoarele diverselor perspective.

„Pînă la conversația cu Alice, nu mă gîndisem niciodată la mine ca la o comunistă. Mă trezisem adesea visînd la perioada frumoasă din viața mea, cînd făceam mese îmbelșugate în familie și mergeam în concedii, dar niciodată nu-mi trecuse prin cap că asta poate însemna să fii comunist. Regretam timpurile acelea, oamenii de care eram înconjurată, veselia, solidaritatea, dar, nu știu de ce, nostalgia asta nu se lipea deloc cu numele de comunist. Adică s-ar putea să știu. Poate pentru că pe vremuri, între noi, îi numeam comuniști pe cei care țineau discursuri înflăcărate, la ședințe plictisitoare și lungi. Pe cei care țineau linia partidului fără să vadă în stînga și în dreapta, fără nici o grijă pentru oameni și fără înțelegere pentru situații particulare. Pentru noi, nu membrii de partid erau comuniștii, ci politrucii și habotnicii. Pe ăștia nu-i regretam. Acum comuniștii erau cei care au mințit, au luat cu de-a sila, au băgat la închisoare, au torturat și multe altele. Eu nu mă număram nici printre unii, nici printre alții. Eu ce fel de comunistă eram? Dacă aceia erau comuniștii, atunci însemna că eu vreau un comunism fără comuniști? Dar era posibil un comunism fără comuniști «din aceia»? Dacă nu, mai voiam eu comunism? Dacă numai aceia erau comuniștii, atunci nu mai voiam să fiu comunistă. Nu mai voiam să fiu, dar eram. Se poate să fii fără să vrei să fii?” (*Sînt o babă comunistă!*, Dan Lungu, Iași, Editura Polirom, 2011, pp. 54-55)

Întrebarea cu care se încheie citatul de mai sus este una care transcende cei 30 de ani de la Revoluție. La fel ca în romanul Laviniei Branişte, oamenii nu sunt nostalgici cu privire la situația politică a României din acele timpuri, foarte puțini iau în calcul istoria mare, ci privesc tot timpul spre trecut prin lentila propriei istorii. Pentru Emilia să nu mai fie comunistă însemna să nu existe, să își renege trecutul, să nu depășească condiția de fată de la țară care face tezic în curte, să nu aibă o carieră, să nu aibă o familie. Ar însemna ca toată lupta ei să nu aibă scop, fără ca această luptă să aibă implicare politică. Universul din *Sînt o babă comunistă!* este unul domestic. Atât romanul lui Dan Lungu, cât și cel al Laviniei Branişte au ca pretext relația mamă-fiică, însă Dan Lungu creează sau recreează atmosfera intimă, din spatele zidurilor, a ochilor scrutători. Aici este lupta pentru a pleca de la sat la oraș, aici este lupta pentru a atinge norma, aici e lupta pentru studiile lui Alice – care reia traseul și luptă pentru plecarea din România, pentru propria familie. Iar împlinirea acestor țeluri corespunde cu fericirea Emiliei, corespunde cu viața trăită – întâmplător – în comunism.

„Emilia Apostoae a fost cu adevărat fericită sau doar i se pare, de fapt este o nebună?
Da, în felul tău ai fost fericită, îmi spuneau toate amintirile.
Dar, odată smuls răspunsul la întrebarea asta, din ea ieșeau, ca dintr-o adevărată matrioșkă, alte întrebări: cum de ai putut fi tu fericită cînd alții erau nefericiți? Ce ai făcut tu pentru fericirea altora? Cîți oameni fericiți ar fi trebuit să fie în jurul tău ca să ai și tu dreptul să fii fericită?” (*Sînt o babă comunistă!*, Dan Lungu, Iași, Editura Polirom, 2011, p. 91)

Întrebarea cu care se încheie citatul de mai sus se repetă și la finalul romanului. Este mantra cărții. Este ca o rugăciune a iertării, în același timp trădând deznădejde; Emiliei i se zguduie toate certitudinile vieții. Credea că a trăit o viață cinstită, că avea dreptul să fie fericită. La o privire mai

aten

tă, exterioară spațiului domestic, iese la iveală precaritatea realității în care trăia, punând sub semnul întrebării acțiuni, evenimente, chiar sentimente. Imaginea fericirii pe care Emilia o avea construită se ciocnește de realitățile celor apropiați, lăsând loc îndoielii, făcând lumină asupra altor evenimente pe care memoria – selectivă – așternuse o pătură a uitării și care aduc în prim plan noi perspective asupra propriului trecut. Stabilitatea financiară în comunism depindea de un loc de muncă în slujba statului. Răsturnarea situației după Revoluție a dus la haos, incertitudine, la o teamă aproape în egală măsură cu cea din comunism pentru supraviețuire din cauza acelei solidarități în suferință de care aminteam mai devreme și care în noul stat nu-și mai găsea locul.

O altă idee comună a celor două romane este faptul că rolurile s-au inversat după decembrie 1989; dacă *înainte* banii nu te puteau ajuta – decât în măsura în care aveai conexiunile necesare –, după 1989 totul a devenit o piață de desfacere în care puterea financiară primează. Falsul cocon din care iese Emilia nu arată decât precaritatea realității în care trăim, selecția arbitrară a memoriei alimentată de media și naivitatea cu care ne raportăm la un viitor necunoscut.

Dacă acțiunile oamenilor la Revoluție i-au lăsat Soniei impresia de o redobândire a propriei judecăți, de o trecere la comanda propriului destin, perspectiva romanului lui Dan Lungu, prin intermediul Emiliei, nu face decât să deconstruiască acel mit. Revoluția nu a rupt lanțurile decât la modul fizic, în plan psihologic acestea rămânând până în momentul în care fiecare om și-a câștigat eliberarea – dacă a făcut-o. *Recuperarea memoriei* este o încercare de restabilire a legăturilor cu elemente ale identității noastre atât individuale, cât și colective.

Bibliografie

-Braniște, Lavinia. *Sonia ridică mâna*, Editura Polirom, Iași, 2019.
-Lungu, Dan. *Sînt o babă comunistă!*, Editura Polirom, Iași, 2011.
-Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.
-Negrici, Eugen. *Literatura română sub comunism*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2019.
-Ricoeur, Paul. *Memoria, istoria, uitarea*, Editura AMARCORD, Timișoara, 2001.

TH E CHARACTER IN DUMITRU ȚEPENEAG'S SHORT PROSE – BEYOND THE APPEARANCES

Iuliana Oică
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This paper proposes an analysis of the short prose of Dumitru Țepeneag, aiming at the relationship between the character and the world in which he lives, the author fictionalizing his own reflection between the two discursive entities, time and space. Everything is reconstructed from the perspective of a consciousness that meditates on its own transformations and on the relationship with the contemporary period reinterpreted in an artistic way. The depicted world contains enough symbols materialized in pictorialized, visualized images, dominated by a kind of transcendence.

Keywords: the labor of creation, perspective, transcendence, reflection, entity.

Argument

Lucrarea de față propune o analiză a prozei scurte a scriitorului Dumitru Țepeneag, vizând relația dintre personaj și lumea în care acesta își poartă existența, autorul ficționalizându-și propria reflecție între cele două entități discursive, timpul și spațiul. Titlul lucrării se justifică prin faptul că personajul din cele trei volume de proză scurtă se conturează în spiritul Noului Roman Francez, dincolo de elementele de factură romantică, motivele suprarealiste și de esență textualistă, curente literare față de care Dumitru Țepeneag a fost receptiv. În acest referat, ne propunem să alcătuim portretul omului regăsit în ipostaza personajului, a naratorului sau contopit cu alte făpturi (animale, păsări) care invadează universul ficțional. Ne vom axa pe identificarea unor elemente ce țin de curentele literare anterioare, pe care prozatorul nostru le utilizează în creionarea experiențelor personajelor sale.

Omul supus unui proces de pierdere a sinelui

Cercetările anterioare pe această temă, consultate până în acest moment, au relevat o permanentă preocupare a autorului de a camufla probleme existențiale majore, sub masca ludică sau fantastă. S-a discutat despre caracterul aberant și accentuat pictural al acestor proze datorat „improprietății unghiului de receptare: ele sunt, în majoritatea cazurilor, construite cu rigoare"[1]. Preluând din universul visului regulile de structurare, așa cum preciza Dumitru Țepeneag în articolele teoretice redactate pe marginea onirismului estetic, primele sale texte se remarcă prin imaginile stereotipe care străbat situațiile cotidiene, încremenind orice mișcare a individului, pentru a reda proiecții onirice ale eului și ale celuilalt, o prezență resimțită puternic, însă nevăzută: „personajul e locuitorul unei imanențe degradate, fără reper metafizic cert"[2].

De aceea, individul și lucrurile din universul ficțional se află într-o relație de interdependență, au consistență doar în lumea fictivă, deschizând o altă perspectivă asupra relației dintre om și existența sa reificată. Se conturează diferite ipostaze ale personajului, măști regăsite în primul volum de povestiri aparținând lui Dumitru Țepeneag. Personajul fără defecte și identitate se înfruntă cu o multitudine de aparențe, într-o lume enigmatică în care privirea și auzul nu

1 Nicolae Bârna, *Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007, p. 45.
2 Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 56.

înregistrează decât niște acte de comportament. În felul acesta, el își pierde consistența, fiind proiectat într-o existență artificială, aruncat printre obiecte, incapabil să aibă o trăire autentică, dizolvându-se în aventuri stranii. Se poate spune că scriitorul construiește, în puține pagini, spații întinse, oameni aflați într-o hală pustie și neprimitoare, supravegheați de un stăpân absent, dar resimțit pretutindeni.

Ființele de hârtie traversează experiențe halucinante în cel de-al doilea volum de povestiri. Sub cerul tulburător al unei Divinități regăsite sub extazul privirii, personajul fantasmatic are nostalgia paradisului, așteptând ceva necunoscut, dar decisiv. Semne (in)vizibile ale acestei iviri miraculoase domină circul lumii în care straniile personaje adoptă o atitudine melancolică și tandră, încercând să-și redobândească șansa de absolut. Imaginile unei lumi căzute, individul mânuit abil de un experimentator care sondează destinul uman particular și tehnica scripturală de o virtuozitate aparte își vădesc identitatea și complexitatea în procesul de înțelegere pe care îl poate întreprinde fiecare lector.

Se configurează postura deznădăjduită a actanților în căutarea transcendenței, fapt ce determină un zbucium resimțit dramatic în cadrul unei existențe cenușii. Cel de-al treilea volum, *Așteptare*, se impune prin schimbarea strategiei narative, prin suprimarea timpului narațiunii, eliminarea cronologiei referențiale, instaurarea unei simultaneități în succesivitate, visul fiind un subtil model de structurare. Totul devine un vârtej în care ritmul se încremenește, deși temele, recuzita și construcția par similare cu cele din primele două volume de povestiri. Dar nu lipsesc elementele derizoriului uman cu substrat grav, obsesia sacrificiului, a zbaterii între decădere și înălțare, figuri de păsări și animale, imagini cu care lectorul se așteaptă să se întâlnească.

Se știe că primele volume (1966, respectiv 1967) au apărut în urma unui pact negociat de către autor cu instanțele care se ocupau, în acea vreme, cu trierea scrierilor literare. Ele urmăresc valorificarea discursului teoretic despre propria manieră literară, recurgând la vis ca la un *îndreptar legislativ*. Scriitorul preia din universul visului regulile de structurare, propunând cititorului – așa cum preciza Nicolae Bârna – „o cronică a vieții «Omului», a oricărui om”[3]. El propune o proză a circularității, a simultaneității, lipsită de o cronologie internă, cu o construcție muzicală prin reluarea unor motive, prin revenirea asupra unor teme, în fapt, o proză de tip metaforic. Se renunță la oglindirea universului exterior, subiectul nu poate fi delimitat de fabulă, se cultivă viziuni estetice anterioare, se dorește o sincronizare cu tendințele literare universale în spiritul originalității: „artistul […] își privește experiența reală prin prisma folosirii ei ca material literar și, de aceea, aceasta e în parte gata modelată de tradițiile și prejudecățile artistice pe care și le-a însușit”[4].

Cursul existenței individului este presărat cu imagini din perioada copilăriei, a școlii, evenimente din domeniul matrimonial, profesional și social, scene și situații ce vor fi amplificate sau reluate în romanele autorului. Fiecare povestire poartă cu sine o narațiune, sunt construite într-un stil riguros, propriu teoreticianului, ca o mărturie a refuzului unor construcții realiste, al calofiliei omniprezente, al fantazării de tip tradițional, al economiei de mijloace, al dicteului automat. Personajul se pierde în gesturi stereotipe, se erijează într-un anonim care privește ritualul misterios al vieții, neputând influența cu nimic destinul implacabil. Ca un martor aproape ubicuu, el nu poate interveni din pricina stării de nesiguranță pe care o resimte în mijlocul realității în care își capătă statutul de intrus.

Prin această culegere de proze, lectorul pătrunde într-o lume obiectuală, în care parcul, trenul din care nu coboară nimeni, pajiștea verde, autobuzele sau tramvaiele ce străbat străzile înflorate, avioanele și mașinile de pompieri conturează o lume de *jucărie*, „securizantă, prietenoasă, preocupată, fremătătoare, transparentă, controlabilă și explicabilă”[5]. Ființă solitară și deruta(n)tă, omul își asumă rolul de vizitator al unui loc metamorfozat într-un joc derutant la care ia parte din

3 Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 57–58.
4 René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*. În românește de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 113.
5 Didier Anzieu, *Psihanaliza travaliului creator*. Traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura Trei, 2004, p. 66.

inerț
ie
sau stăpânit de frică. Rătăcitorul exasperat și furios renunță la tot, întreaga sa existență fiind o modalitate de ocolire a luptei cu destinul: „Iar mie îmi venea să râd, traversam strada să-i văd mai bine și, rezemat de vitrina cu sicrie, îi urmăream încântat. Se înălțau mereu ținându-se de mână, ei singuri, și eram îmbrăcați frumos și cerul era albastru”[6]. Divinitatea și liberul arbitru au dispărut, insul caută să protesteze împotriva convențiilor, dar vacarmul cotidian îi provoacă o insolită însingurare în mijlocul unei lumi agitate. Și personajele cu halate albe au fost interpretate „un fel de «îngeri» derizorii, de rugători”[7] care se chinuie să demonstreze că transcendența poate fi o cale deschisă, dincolo de zbuciumul personajului-narator.

Culegerea de proze intitulată *Frig* aduce un plus de subiectivism exprimat prin „atmosfera nostalgică și sumbră, infantil luminoasă uneori, vibrantă și pătrunzătoare, a schițelor de la începuturi, ca și mijloacele stilistice propriu-zise, adică prin scriitură fină, poetică, densă, translucidă”[8]. Recursul la alegorie se vădește în aceste povestiri, printr-o căutare a sensului, dincolo de semnele incertitudinii sau de construcția romanescă stranie. Naratorul este un personaj care se dovedește a fi un hoinar chinuit de o singurătate omniprezentă în spectacolul calm al existenței cotidiene, dar resimte la modul acut neputința de a se salva. În orașul cu păuni, inși *mărunți și veseli* se amestecă cu ființe fantomatice de tot soiul: fie un trup de femeie și cap de piatră, un purceluș dolofan și roz, un bărbat cu urechile clăpăuge, fie un gândăcel cafeniu, șerpi lunecoși, monștri hâzi cu mâini răsucite sau vulturi argintii. Personajul principal pare „menținut pe lume cu forța, după ce scăpase din brațele (prea) vânjos-protectoare ale *supraeului* de circumscripție (căruia, de la distanță, îi dă apoi cu tifla), își continuă, precum Sisif, infinita drumeție”[9].

S-a afirmat despre prozele grupate în acest volum că recurg la exprimarea metaforică, alegorică care se menține atractivă prin vibrația incertitudinii sau prin stranietatea construcției narative. Pățaniile protagoniștilor se remarcă prin caracterul enigmatic, dorința de a răzbate către un dincolo intuit, în așteptarea unei revelații, dar singura consolare rămâne puterea de a privi inert o lume lipsită de sens. Textul în proză intitulat sugestiv *El* conturează imaginea unui personaj nenumit, dar așteptat, fiind interpretat de Valeriu Cristea drept un simbol al lui Iisus. Sfârșitul acestei misterioase făpturi, cu zâmbetul încremenit, mâinile așezate peste genunchi, este cutremurător, personajul fiind strangulat de șerpi, determinând plânsul naratorului.

Teoreticianul onirismului vizează producerea textului în deplină libertate, după legile visului, în care situațiile halucinante, făpturile ciudate se transformă în experiențe misterioase: „Cel care rostește *eu* se vede tot mai amenințat de a fi depersonalizat, îngurgitat de o instanță transsubiectivă, întrucâtva monstruoasă, și de a-și pierde, astfel, nu doar autoritatea sa de… autor, acel «authorship» al său, ci și identitatea ontologică de umilă creatură”[10]. Se simte pretutindeni ochiul unei instanțe narative superioare care veghează cu pasivitate tot angrenajul cotidian, care nu intervine, dar se întrezărește dincolo de o lume lipsită de sens și de ordine: „vârful piramidei de mobile e un post de observație pentru iscodirea transcendentului, un loc de așteptare a revelației”[11]. Se recurge la alegorie, întrucât scriitorul creionează peisaje bizare, în care se intră cu teama că se poate întâmpla oricând ceva neprevăzut sau îngrozitor. Aceste motive obsesive devin *flash-uri existențiale* ce adună laolaltă amănunte banale și contexte surprinzătoare, imagini de coșmar și momente de permanentă neliniște: „o atmosferă bacoviană interpretată în registru absurd”[12].

6 Dumitru Țepeneag, „La fotograf”, în *Proză scurtă*. Ediție definitivă, revizuită de autor, București, Editura Tracus Arte, 2014, p. 24.
7 Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, *op. cit.*, pp. 83–84.
8 I. Negoițescu, „Dumitru Țepeneag”, în *Scriitori contemporani*. Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul literar de la Sibiu”, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 537.
9 Nicolae Bârna, *Dumitru Țepeneag*, *op. cit.*, p. 89.
10 Laura Pavel, *op. cit.*, p. 54.
11 Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, *op. cit.*, p. 80.
12 Mircea Martin, *Cronică literară*, în „Amfiteatru”, ianuarie 1968, apud Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii*, *op. cit.*, p. 544.

U

nive

rsul prozelor scurte nu asigură personajelor nici măcar o certitudine, de aceea ele nu pot evada din starea de ambiguitate, fiind atinse de cele mai diverse monomanii. Evenimentele și personajele sunt incerte prin similitudinea de situații în care figurează și alți actori, ființe fără o fizionomie particulară, vehiculând imaginea unei lumi degradate care manevrează un scop pe care l-a golit de semnificație. Personajul devine purtătorul unor stări, un ins anonim, abia perceptibil, un exponent al hazardului, străpunge toate barierele spațio-temporale și trăiește sub privirea posesivă a transcendentului care îl atrage și îl respinge în aceeași măsură. Apariția autorului în scenă într-una dintre povestirile primului volum reprezintă, așa cum preciza Nicolae Bârna, o modalitate prin care scriitorul recunoaște influența textualistă și nu numai, o modalitate „de deconspirare a iluziei reprezentării prin ieșirea autorului la rampă”[13]. Prozele din volumul *Așteptare* propun o lume a mișcării, totodată a degradării, urmând principiile onirismului estetic al cărui inventator este Dumitru Țepeneag, cel care și-a dovedit inventivitatea artistică cu fiecare nouă carte. Datorită persistenței identității onirice a autorului, ele instituie „o spaimă continuă, calderoniană, că *viața e vis*, precum și obsesia îngerului”[14]. Realitatea onirică presupune discontinuitate spațio-temporală, iar ființa umană devine obiect – fragment al universului reconstruit după legi proprii. Lumea este una a clovnilor, a jocului continuu într-un spațiu închis, care se repetă la infinit. Retragerea personajului din lumea căreia simte că nu îi mai aparține este resimțită ca un exil, căci obsesia plecării îl urmărește permanent. O stare de haos accentuată străbate acest spațiu al bufoneriei, totul se transformă într-un spactacol în care regizorul este și actor, participând la întreaga desfășurare scenică. În lumea onirică, totul este posibil, granițele se mută sau dispar pentru a face loc unor obiecte dinamizante. Mișcarea se interiorizează, pierderea de sine echivalează cu pierderea sensului existențial, „lirismul devine tot mai întunecat și mai deznădăjduit, realitatea mai vizionar (și mai chinuitor) îndoielnică, iar textul mai substanțial”[15].

Decorul citadin transformă pe rând fiecare obiect în altceva, pe măsură ce visul crește. Absurdul existenței se asociază cu imposibilitatea evadării, iar ființa se simte copleșită de o lume prea mare și uneori pierdută, în care suprafețele se desfășoară unele din altele printr-o mișcare ametitoare. Universul decrepit se recompune din ceruri întunecate, câmpuri apăsătoare, străbătute de o lumină *rece*, amurguri cenușii, dimineți sufocante, nori dușmănoși, ziduri și garduri încrâncenate, pereți posomorâți, soare de gheață, străzi pustii, case lipsite de uși, pădurici înspăimântătoare. Un personaj ambiguu, înzestrat cu aripi confecționate dintr-o banală scândură, pare „un vultur gri-argintiu, care se înalță vertiginos într-o spirală îngustă ca un șurub, sfâșiind trandafirul și purpura cerului”[16], resimțind experiențe diverse.

Imaginile textuale obsedante creează dramatismul unei lumi incoerente și metamorfozante, în care toți par niște saltimbanci. Este o lume colorată, în care artificialul, derizoriul și limitarea iau în stăpânire viața, aranjează lucrurile după o logică interioară. Utilizând tehnica fotografică și procedeul contrapunctului imitativ, autorul manevrează spectacolul lumii ca un adevărat alchimist, rămânând doar senzația de nostalgie, de uitare și efemeritate a ființei pierdute în axistența anostă. Construcția epică țese un *puzzle* de istorisiri fragmentate, de imagini incomplete, dar coerente prin utilizarea jocului repetitivității: „Organizarea circului nu e însă deloc lesnicioasă, poziția demiurgului (-scriitor) autoinstituit e slabă, precară, meșteșugul lui are posibilități limitate”[17]. Recursul la motive religioase contribuie la parodierea unor întâmplări biblice prin care se adâncește substanța onirică a materialului narativ. Exasperat de situația tragică în care se află, individul pleacă în căutarea unui *alter ego*, atras irezistibil de cotloanele infinite, dar nesemnificative ale existenței.

13 Nicolae Bârna, *Dumitru Țepeneag*, *op. cit.*, p. 52.
14 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic.* Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 418.
15 *Ibidem*, p. 538.
16 Dumitru Țepeneag, „Prin gaura cheii”, în *Proză scurtă*, *op. cit.*, p. 213.
17 Nicolae Bârna, „Demiurgul postmodern”, în *Puntea artelor*, București, Editura Ideea Europeană, 2015, p. 244.

Ace lași tramvai ca simbol al refugiului se ivește chiar atunci când personajele, suferinde din pricina claustrării, se află în imposibilitatea de a-și lua zborul.

Tragismul existenței umane reiese din modul în care toți se complac în acea stare de așteptare continuă, preferând să schimbe regulile jocului decât să-și depășească condiția. Situarea omului în regimului tragicului determină o exploatare a lumii, o încercare de camuflare a singurătății prin imaginație. Ajungând într-un loc necăutat din care va fi obligat să iasă, individul nu se poate obișnui totuși cu poziția înfrântului, a refuzatului: „Narcotizate cu zbor sunt nu doar zburătoarele prin excelență (păsările) și sugestiile textuale în care metafora e evidentă, ci și personajele care visează sau trăiesc și deziluzia înălțării”[18].

Onirismul textelor lui Dumitru Țepeneag nu este accesibil oricărui lector, formula autorului ține de rigoarea și desăvârșirea compozițională, de o teatralitate a privirii care fascinează. Discursul oniric dinamic, chiar polemic propune un univers ficțional ce deține un adevăr lăuntric prin care scriitorul încearcă să surprindă abilitatea cititorului: „În cursul tuturor acestor secvențe de narațiune intervin însă pe neașteptate – ori … «pe așteptate», de la o vreme – întreruperi ale fluxului de iluzie și salturi în alte niveluri de ficțiune”[19]. Strategia narativă se evidențiază prin rescrierea în cheie tragică a unui mit, în care personajele se convertesc în umbre, iar creatorul mânuiește acest *vârtej încremenit* pentru a spulbera timpul fizic, instituind visul subjugant. Obsesiile autorului sunt numeroase, sacrificiul, zborul, calvarul, zbuciumul, decăderea, măreția străbat fiecare proză de tip oniric, pentru a se transforma în obiecte, personaje, situații, pentru a contura semnele unei lumi care (se) petrece.

Structura dramatică a actantului rămâne o enigmă indisolubilă, atâta vreme cât experiențele încercate conturează, în primul rând, un inexprimabil terifiant. Fire dizarmonică, ambiguă, sfâșiată de impulsuri insolite, ființa umană devine o hartă a experiențelor interioare și a împrejurărilor traversate, o formă prin care se explică vitalitatea dezarmantă a lumii: „În locul unei perspective metafizice, proza narativă și cronica își descopereau destinul lumesc”[20]. Intervenția puternică a vieții îl readuce pe individ înăuntrul lucrurilor, îl stimulează să se elibereze de pasivitate și de conformism. Personajul e un proces neîncetat de formare a experiențelor, pentru că viața reprezintă un exigent profesor, iar omul un asiduu învățăcel.

Claustrat de nenorociri și necazuri, aflat într-o luptă acerbă cu realitatea, dar mai ales cu sine, sufletul omenesc își dezvăluie treptat speranța, bucuria, teama, suferința. Spectacolul lumii apare ca o piesă de teatru ce urmărește descoperirea adevărului și implicit a erorilor cotidiene puse în scenă chiar de realizatorii mecanismului existențial. Universul e populat de inși cu gesturi irațională, marcați de un destin tragic și lipsit de conștiință, întrucât viețuiesc fără principii clare sau criterii prea precise, recurgând adesea la soluții nemotivate. Personajele sunt, în fapt, oameni imprudenți, cu hotărâri incoerente, aflați într-un dezechilibru provocat de pasiuni extreme sau de furii atotcuprinzătoare, de simțuri nestăpânite sau de obstacole inexplicabile.

Concluzii

Aceste *lame de ras*, așa cum au fost denumite prozele de debut ale acestui scriitor din pricina subțirimii lor, fără nicio legătură cu valoarea sau importanța acestora, au apărut în a doua jumătate a deceniului al șaptelea, marcând începutul carierei scriitorului, dar și o etapă a evoluției prozei românești. Prin intermediul acestor volume de povestiri, Țepeneag propune o artă *tăioasă*, ce ia în răspăr regulile din perioada totalitarismului, susținând primatul lucidității: „Taie rutine, legături învechite, tentacule ale inerției, ale conformismului. Taie noduri gordiene ale esteticii

18 Daiana Felecan, *Între veghe și vis sau spațiul operei lui Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006, p. 19.
19 Nicolae Bârna, „Puntea artelor”, în *Puntea artelor, op. cit.*, p. 219.
20 Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*. Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976, pp. 194–195 .

proz astic e. Rezolvă impasuri”[21]. Tezele onirismului estetic sunt ilustrate exemplar de creația lui Dumitru Țepeneag, dincolo de recursul la procedeele Noului Roman sau de preocuparea textualistă, adevărate abateri de la exigențele noului curent artistic.

Povestirile din aceste prime volume dezvăluie o profundă preocupare a scriitorului pentru probleme existențiale majore și o modalitate de a transfera, la nivelul discursului, elemente din propria manieră literară. Complexitatea universului său reiese din modul în care sondează zonele sensibile ale omului și ale societății, dincolo de relația timp–spațiu, coborând spre adâncimile tulburătoare ale ființei. În paginile sale, scriitorul transcrie, în manieră suprarealist-onirică, o lume inertă și aglomerată, reprezentată de lucruri, obiecte, fapte, imagini ce deschid domeniul necunoscutului, transformă viața, risipesc monotonia și consemnează fantezia creatorului. E pretutindeni un dramatism al trăirii într-o lume lipsită de eroism, absolut autosuficientă, care copleșește prin faptele ce rezonează cu presimțirile, amintirile și experiențele înlăuntrul ființei.

BIBLIOGRAPHY

1. Opera

Țepeneag, Dumitru, *Prin gaura cheii*, Prefață, tablou cronologic, note și selecție dosar critic de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2001

Țepeneag, Dumitru, *Proză scurtă*, Ediție definitivă, revizuită de autor, București, Editura Tracus Arte, 2014

2. Referințe critice

Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*. Traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura Trei, 2004

Bârna, Nicolae, *Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007

Bârna, Nicolae, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998

Bârna, Nicolae, *Puntea artelor*, București, Editura Ideea Europeană, 2015

Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007

Felecan, Daiana, *Între veghe și vis sau spațiul operei lui Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006

Negoițescu, I., *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul literar de la Sibiu”, Pitești, Editura Paralela 45, 2000

Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007

Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*. În românește de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru literatură universală, 1967

21 Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, *op. cit.*, p. 12.

WI

CKED FAIRIES, FAIRIES, OLD WOMEN AND SAINTS- STRUCTURAL MYTHOLOGICAL ARCHETYPES OR IMAGINARY CHARACTERS

Simona-Elena Catană (Copăcescu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The fabulous characters in Romanian mythology, through their qualities, flaws and their role, through the actions that consecrated them and marked their existence in the Romanian archaic mental, have become, in time, cultural archetypes towards which people have shown respect as they have influenced their existence or because people turned to them when the situation required it .
Some characters are typical of the Romanian folklore, originating from Romanian mythology, while others were borrowed from universal mythology.

Keywords : heroines, ballad, fairytale, legend, mythology.

Legendele, basmele, baladele au apărut din abilitatea omului de a povesti şi povestind să transmită valori morale, profile culturale sau explicaţii „umanizate" ale unor evenimente sau istorii demult apuse. Tehnica povestitului la români nu se referă doar la relatarea unui eveniment, ci şi la zugrăvirea unui portret de personaj fabulos, cu puteri supranaturale de care oamenii fie aveau nevoie, fie le era frică, fie devenea exponentul unor credinţe străvechi care marcau legea echilibrului în viaţă, ingerinţa acestuia în cotidianul arhaic fiind un fapt de netăgăduit.

Astfel, personajele mitologice au devenit exponenţii unei lumi obişnuite în care ele făceau lucruri neobişnuite, influenţând în bine sau rău viaţa oamenilor. În mitologia românească găsim o clasificare a personajelor mitologice:

Fiinţele fabuloase: balaurii, căpcăunii, blajinii, ielele, Muma-Pădurii, Pasărea Măiastră, Sânzienele, Luceafărul, solomonarii, spiriduşii, Ştima Apelor, zânele, ursitoarele, vârcolacii, Sfânta Duminică, Sfânta Vineri, Sfânta Miercuri, Regina furnicilor, Regina albinelor, zmeii, Stea-lagostea (steaua vorbitoare), etc.

Eroii: Baba Dochia, Făt-Frumos, Greuceanu, Iana Sânziana, Ileana Cosânzeana, Iovan Iorgovan, Păcală, Harap-Alb, omul spân, Împăratul Verde, Împăratul Roşu.

În cele ce urmează, vom încerca o scurtă caracterizare a câtorva dintre aceste personaje mitologice aşa cum se regăsesc ele în creaţiile populare şi literare.

Ielele

Sunt făpturi feminine, supranaturale de care se leagă multe superstiţii dar fără un profil precis din pricina inconsecvenţei folclorului românesc. Însă, avem forma mitologică cea mai des întâlnită este cea a unor fecioare zănatice cu forţă de seducţie, puteri magice care seamănă cu Nimfele, Driadele sau Sirenele. Se crede despre ele că apar în special noaptea dansând în horă la lumina lunii în locuri retrase (poieni, iazuri, răscruci, liziera pădurii, văzduh), dansând goale , înfăşurate în văluri transparente prin care li se zăresc sânii, cu clopoţei la glezne. Ele au un trup aparent sau sunt doar fantome vesele. Ele apar în număr mare, sau doar 7, iar în Oltenia apar doar 3 şi erau considerate fetele lui Alexandru Macedon (Catarina, Marina şi Zalina). Se crede despre ele că vieţuiesc în locuri retrase , pe stânci, în munţi sau copaci (paltini, nuci). În cultura populară sunt considerate genii rele, se răzbună doar dacă sunt provocate, ofensate, zărite în timpul jocului şi cel care le vede suportă apoi pedeapsa lor devenind om slut după ce ielele l-au adormit cu cântecul lor sau l-au ameţit cu jocul lor. Ele sunt portretizate astfel:

„Voi ielelor

Măias trelor
duşmane oamenilor
stăpânele vântului
doamnele pământului
ce prin văzduh zburaţi
pe iarbă alunecaţi
şi pe valuri călcaţi
vă duceţi în locuri depărtate
în baltă, trestie, pustietate
unde popă nu toacă
unde fată nu joacă.
Vă duceţi în gura vântului
Să vă loviţi de toarta pământului."[1](tradiţie din Prahova).

Tradiţia mai spune despre iele că „*beau apă de prin fântâni şi oricine va bea după dânsele, îl pocesc.*"[2]. Cetele lor se adună în aer, pot să zboare chiar dacă nu au aripi şi uneori folosesc trăsuri cu cai de foc. Dimitrie Cantemir le numea în *Descriptio Moldaviae,III,1, frumoasele* reducându-le forţa la ipostaza erotică, femei-nimfe îndrăgostite de tineri frumoşi. De fapt, cuvântul „iele" este pronumele personal „ele" rostit popular, adevăratul lor nume este secret şi este înlocuit cu epitete sau apelative ca: Dânsele, Drăgaice, Vâlve, Rusalii, Vântoase, Măiastre, Frumoase, Mândre, Şoimane, Muşate. Totuşi, folclorul le-a înregistrat şi câteva nume proprii. Ana, Păscuţa, Roşia, Ruxanda, Săndălina, Trandafira. Ielelor le sunt dedicate câteva sărbători: Rusaliile (care este şi o sărbătoare păgână şi creştină deopotrivă), Stratul, cele 9 joi de după Paşti. Aceste zile trebuie să fie cinstite prin odihnă altfel ielele îi pedepsesc pe cei care încalcă obiceiul şi îi ridică în vârtej şi îi smintesc, smintiţi devin şi cei care calcă locul bătătorit de hora ielelor antrenaţi fiind în hora lor nebună; în alte cazuri, oamenii şi animalele mor fără o pricină anume, dă grindina din cer, se revarsă apele, pomii se usucă, oamenii sunt paralizaţi sau dispar fără urmă. O pedeapsă ciudată o primesc oamenii care aud ielele cântând pentru că îşi pierd vocea. Folclorul oferă şi remedii contra ielelor: pelinul şi usturoiul purtate la brâu (de Rusalii), jocul căluşarilor dansat în jurul unui om bolnav „de iele".

„*Cel mai consecvent atribut în mitul ielelor este cel coregrafic; horele nocturne se învârtesc frenetic sub stăpânirea delirului demonic, în natura sălbatică(...) Aceste hore par să moştenească dansurile baccantelor (fetele lui Bachus); iar întrucât iniţierea în Misterele Dyonisiace (Dionysos) era accesibilă mai ales femeilor, este posibilă perpetuarea tradiţiei antice prin filieră romană, până în conştiinţa poporului român, care ar fi contopit acest relict din epoca Daciei Romane cu propriile mituri şi superstiţii locale.*"[3]

Muma – Pădurii sau „Ciuda Lumii"(cf. Kernbach) este un personaj foarte cunoscut în mitologia românească fiind o femeie-vrăjitoare foarte urâtă şi sihastră care sperie oamenii şi locuieşte în adâncul pădurii. Este descrisă ca fiind o femeie foarte bătrână cu părul lung până la pământ şi alb, care se jeluieşte mereu prin păduri şi câteodată se poate metamorfoza într-o călugăriţă sau o fiinţă-combinaţie între om şi lemn. Sinonimul ei este Baba-Cloanţa, iar în folclorul slav o găsim sub numele de Baba Iaga. Este de obicei, duşmanul eroilor pozitivi alături de zmei sau balauri, iar în unele poveşti, balaurul este considerat fiul ei. O variantă a Mumei-Pădurii din Bistriţa- Năsăud este cea a unei făpturi magice. Rapsozii populari spun că Muma-Pădurii noaptea striga la lună, uneori îşi făcea apariţia în bordeiele ţăranilor care locuiau lângă pădure pentru a le cere pieptăn şi unt ca să-şi aranjeze părul. Legenda spune că dacă te vizita Muma-Pădurii nu aveai

1 Tradiţie din Prahova citată de B.P.Hasdeu în *Magnum Etymologicum Romaniae*
2 Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983, p. 256
3 Ibidem, p.257

voie să spui mai mult de trei cuvinte pentru că dacă spuneai mai multe, ea îți lua vocea . de asemenea, se spune că cel care reușea să o lege, Muma-Pădurii îi îndeplinea o dorință. Se considera că ea trăia în pădurile virgine, neatinse de picior de om în scorburile copacilor bătrâni sau în plante care-i poartă numele. Este o ființă tristă pentru că jelește, se tânguiește, suspină, horcăie, vâjâie pentru că oamenii îi taie copacii din pădure care erau considerați copiii ei. Ca mare zeiță, rudă cu Moșul Codrului, poate fi bună sau rea pentru că pedepsește tâlharii și-i ajută pe oamenii necăjiți, arată drumul spre casă copiilor care se rătăcesc, își cunoaște toți copacii din pădure pe care-i strigă pe nume, dar dacă o supără îi blesteamă să fie tăiați de toporul omului. Îi sperie, le ia graiul bărbaților care fluieră sau cântă în pădure și-i trezesc copiii, îi blesteamă pe tăietorii de lemne care nesocotesc regulile pădurii, pe cei care îi culeg fructele de pădure în ziua de 19 august. Oamenii se pot apăra de ea dacă o aud scâncind, întrebând-o cu respect: « *Doamna Mare, de ce plângi?» și dacă le răspunde: «Mi-e foame, că n-am mâncat de o săptămână!»,* să-i dea ceva de mâncare. Este patroana duhurilor rele care populează pădurea în timpul nopții, bocește prin păduri pentru a ademeni călătorii. Noaptea poate fi văzută dormind ghemuită lângă foc sau umblând fără țintă ca o nălucă. Poate lua și chip de animal (bivoliță, vacă, iapă), de femeie care seamănă cu un copac cioturos cu părul lung și despletit care seamănă cu crengile uscate ale copacilor, îmbrăcată în scoarță sau mușchi de copac. Poate să fie înaltă cât o căpiță de fân sau mică sprijinindu-se într-un toiag. Este hidoasă cu ochii cât strachina și dinții cât secerea, fioroasă și antropofagă. Are două butoaie magice, unul cu apă iar celălalt cu putere, merge pe jos sau încalecă pe un cal cu 9 inimi, când vine ca năluca aduce cu ea vânt, vuiet, vreme rea, intră în case la miezul nopții trântind ușile și ferestrele.

„Există un portret al Mumei-Pădurii pe care ni l-a dat B.P.Hasdeu(în *Magnum Etymologicum Romaniae,*art. Ariciu, după o informație din zona Galați): «*avea un ochi cât un talger, capul cât o căpiță, cozile ca măturoaiele, părul ca aricele, dinții ca secerele, degetele ca țepoaiele, unghiile ca coasele, picioarele ca răschitoarele»*. În Țara Moților (Munții Apuseni), numită Vâlva Pădurii, e imaginată ca o femeie înaltă cât un brad, cu părul lung până la călcâie și cu pielea păroasă; își păzește pădurea și plânge jalnic atunci când oamenii taie copaci(...) uneori face copii cu bărbații cărora le e dragă pădurea , iar aceste odrasle devin spiriduși."[4]

Superstițiile rurale spun că Muma-Pădurii răspândește boli ciudate, ucide copiii din leagăn și că își mănâncă victimele după ce le frige, știe să ademenească omul în 99 de feluri și uneori se prezintă ca o tânără frumoasă cu gheare de lup. Din unele descântece rezultă că spiritele nopții ca Zorilă, Murgilă, Miază-Noapte sunt copiii ei.

Ursitoarele

Sunt ființe imaginare din mitologia românească despre care se crede că au puterea de a trasa soarta omului la naștere. Mitul ursitoarelor a fost preluat din mitologia greacă, acolo unde ele erau numite Moirae. Tradiția noastră spune că ele înlocuiau mama, erau în număr de trei și nu puteau fi văzute niciodată, ci doar auzite. Obiceiul românesc practicat și în zilele noastre ne spune că în a treia zi de la naștere, nașa copilului invită la o masă cu diferite bunătăți ursitoarele cu scopul de a le îmbuna pentru a-i oferi noului născut un destin frumos. Ele apar noaptea în casa în care sunt mama și noul născut și prezic viitorul acestuia. Dimineața, nașa o întreabă pe mamă ce a visat și în funcție de vis(imaginile din vis sunt metaforice), nașa „descifrează" destinul copilului. Se spune că firul vieții omului este dăruit de Dumnezeu ursitoarelor, iar ele îl pun în pământ așezând pe el toate întâmplările le va trăi omul în viață (un fel de predestinație) de la care omul nu se poate abate sub nicio formă. Astăzi, obiceiul ursitoarelor se mai practică în unele sate din Oltenia.

Vâlva potrivit unor legende este bărbat sau femeie, înzestrată cu puteri supranaturale pentru a apăra satul de furtună și grindină. Vâlva primește puteri de la Dumnezeu prin zâne. Dacă omul ales să fie vâlvă refuză, zânele îi fac rău. Vâlva trebuie să alunge norii din satul în care locuiește. Există rivalități între vâlvele satelor și din lupta lor se nasc vârtejurile. În momentul în care începe furtuna, omul vâlvă este ridicat în aer, e cuprins de un somn puternic, puterile se înalță la cer și iau

4 Ibidem, p. 433

for
ma
unui nor ce se preface în emblema /stema/semnul distinctiv al satului său, cum ar fi: cal, pisică, om, lup. Norul cu această formă împrăştie grindina. Obiceiul în Munţii Apuseni este ca fiecare mină să aibă vâlva ei. Aceasta supraveghează aurul din băi şi se arată oamenilor curajoşi. Este înaltă, se îmbracă în straie băieţeşti şi poartă un lămpaş asemenea minerilor. Tradiţia spune că mina fără vâlvă este neproductivă. În basme ea este antieroul pentru că vâlva pădurii îl atacă pe voinic pentru că a rupt flori. Slavici o descrie astfel „*cap n-are, dar nici fără cap nu e. Prin aer nu zboară, dar nici pe pământ nu umblă. Are coamă ca şi calul, coarne ca cerbul, faţă ca ursul, ochii ca dihorul şi trupul e de toate, numai de fiinţă, nu."*[5] După trei zile de luptă voinicul îi aruncă frâul în cap şi vâlva se preface în cel mai frumos cal pentru că de fapt , ea fusese un cal pe care Sfânta Miercuri îl blestemase să se prefacă în vâlvă. La Pădurea de Argint, voinicul se luptă cu vâlva transformată în negură. Ioaneş se luptă cu vâlva care îi transformase în pietre pe soldaţii împăratului. Ca să-l sperie pe Ioaneş, vâlva îşi aruncă din pod întâi câte un picior, apoi corpul şi la urmă capul şi Ioaneş o învie dându-i o palmă. A doua zi, soldaţii împăratului au înviat şi vâlva a dispărut.

Zânele

Sunt prezente în multe mitologii populare, sunt considerate semidivinităţi bune sau rele, sunt fecioare frumoase, năzdrăvane care sar în ajutorul oamenilor cinstiţi, îl ajută pe Făt-Frumos să depăşească orice încercare. Zânele bune sunt născute din flori iar numărul lor este de 3, 12 sau nenumărate. Hierogamia e rară, unele zâne se îndrăgostesc de Făt-Frumos, care este muritor şi dispar lăsând o chemare, însoţirea lor fiind posibilă doar după ce eroul arhetipal trece cu bine de încercările supraomeneşti iniţiatice; în sensul opus, hierogamia se face după ce Făt-Frumos fură hainele zânei aflate la scăldat(situaţie unică). Bunăvoinţa zânelor are limite, ele pedepsindu-i pe cei care încalcă un tabu cunoscut, de exmplu, dacă cineva intră pe teritoriul controlat de zâne. Zânele rele sunt câteodată bătrâne şi slabe şi alteori tinere, frumoase şi sadice faţă de oamenii necumpătaţi. Ele sunt confundate adesea cu ielele deşi sunt divinităţi diferite din punct de vedere structural şi atributiv. Dimitrie Cantemir spune: „*Zâna, cuvânt pe care l-ai putea bănui că provine din numele Dianei. Totuşi, rareori, ei [românii/moldovenii]o numesc la singular, ci de cele mai multe ori folosesc pluralul Zânele şi spun că sunt nişte fete frumoase care-şi revarsă farmecul lor asupra altora."*[6] Părerea lui Cantemir o împărtăşeşte şi Mircea Eliade care de asemenea consideră că termenul de zâna provine etimologic şi cultural din zeiţa romană Diana. Tot Eliade consideră cuvântul zănatic ca provenind din latinescul dianatici (posedaţi de Diana) şi că sub numele roman al Dianei se ascunde transformată sau nu, o zeiţă aborigenă.

Sfânta Duminică

În basmele româneşti ea este personajul care îl ajută şi iniţiază pe Făt-Frumos şi o întâlnim în povestea lui Harap-Alb, Povestea Porcului. Este personificarea zilei a şaptea a săptămânii şi prima zi a săptămânii din punct de vedere creştin. Este descrisă ca fiind o persoană în vârstă şi binevoitoare care locuieşte dincolo de Apa Sâmbetei (loc îndepărtat) într-o casă modestă şi păzită de un câine straşnic cu numele alegoric *Uşor-ca-vântul-greu-ca-pământul*. Ea are instrumente magice pe care le dăruieşte spre ajutor eroului pentru a trece cu bine încercările.

Sfânta Vineri

Este un personaj din mitologia românească ce întruchipează ziua a cincea a săptămânii; în latină poartă numele de Veneris dies, în italiană venerdi. Istorisirile populare româneşti o închipuie astfel: „*o vădană rea şi năpăstoasă care nu îngăduie gospodinelor să facă o sumă de lucruri în ziua ei din săptămână, pedepsindu-le* ".Bântuie casele oamenilor joi seara când începe slujba Utreniei la biserică, „*prima atestare a existenţei sfintei Vineri o găsim în scrierile arhiepiscopului Bandinus*".[7]Poveştile despre Sfânta Vineri sunt la fel în toate regiunile etnografice româneşti, credinţa despre rolul Sfintei Vineri fiind una unitară şi se referă la faptul că ea pedepseşte femeia

5 Ioan Slavici, *Poveşti,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, f.a., vol.I, p.225, vol.II, p.196
6 Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae, III,1*
7 V.A. Ureche, *Codex Bandinus. Memoriu asupra scrierii lui Bandinus, de la 1646,*urmat de text şi însoţit de acte şi documente, p.152

care se apucă de treabă vinerea și este oprită de o babă urâtă din cale-afară care se oferă să muncească în locul femeii. Speriată, femeia cere ajutor la o rudă sau o vecină. Pentru a-i distrage atenția Sfintei Vineri îi spune: „*Vai cum ard munții unde șade Sfânta Vineri, că le-au dat foc leii paraleii*", apoi ea trebuie să întoarcă vasele din casă cu gura în jos și să nu răspundă la poruncile Sfintei Vineri rămasă afară din casă. Singurul obiect din casă care-i poate răspunde este opaițul care a rămas nerăsturnat, dar și el cade de pe poliță și se sparge. Astfel, femeia scapă nepedepsită de păcatul de a fi lucrat în ziuna Sfintei Vineri, nu înainte de a cânta cocoșul, atenționată fiind: „ *Ai scăpat acum, dar n-ai să mai scapi altă dată.*"[8] Sfânta Vineri este asociată uneori cu Sfânta Parascheva al cărei nume în greacă se traduce vineri.

Baba Dochia

Vine de la Sfânta Eudochia/Evdochia, o femeie bogată care s-a născut în cetatea Iliopolei din Liban și a trăit în timpul împăratului roman Traian. A avut un trecut tumultuos care la bătrânețe s-a pocăit și a fost botezată creștină de către episcopul Theodot. Își împarte averea și se retrage la mănăstire. Biserica a trecut-o în rândul sfinților pe Sfânta Muceniță Eudochia pe care o prăznuiește pe 1 martie în fiecare an. Tot pe 1 martie, creștinii români celebrează Anul Nou agrar, iar cinstirea sfintei s-a suprapus cu această sărbătoare, astfel, ea devine o divinitate agrară în spațiul românesc, iar legendele ei ne introduc în lumea satului. Baba Dochia este personificarea anului vechi și vrea să-și ducă oile la munte s-și pentru a se convinge că a venit vara o trimite pe nora ei, soția lui Dragobete, să-i aducă din pădure fragi copți și Dumnezeu o ajută pe femeie să aducă fragii.

O altă variantă a poveștii spune că Baba Dochia a avut un fiu, Dragobete, care s-a căsătorit fără ca Dochia să-și dea acordul. Pentru a-și necăji nora, într-o zi de iarnă, ea a trimis-o la râu cu un ghem de lână neagră să-l spele și i-a poruncit să nu se întoarcă până când lâna nu se va albi. Și deși fata a încercat din răsputeri, lâna nu s-a albit și ea a început să plângă disperată. Atunci i-a apărut în față Iisus Hristos care i-a dat o floare roșie și i-a spus să spele lâna cu ea. Fata a făcut întocmai cum a fost învățată și întorcându-se acasă a povestit soacrei că a fost ajutată de Mărțișor pentru că ea nu-l recunoscuse pe Iisus. Baba Dochia i-a reproșat fetei că Mărțișor este iubitul ei. Dochia a pornit cu oile la munte convinsă că primăvara a venit pentru că Mărțișor îi dăduse fetei o floare și pe drumul spre munte și-a scos pe rând cele 12 cojoace. Însă vremea s-a schimbat și pământul a început să înghețe. Dochia a înghețat împreună cu oile sale transformându-se în stane de piatră. Rocile se află și azi în Ceahlău.

Iana Sânziana

În mitologia românească ea este zână, sora Soarelui care fuge de el de teama incestului. Iana Sânziana se pare că locuia la Mănăstirea Albă (identificată ca templu apollinic din insula Leuke) zidită pentru ea ca dar de nuntă de Soare care a căutat-o îndelung prin lună și prin stele.[9]

Este prin onomastică uneori confundată cu Ileana Cosânzeana, dar cele două zâne sunt diferite pentru că Sânziana este o zeiță astrală (Sancta Diana), pe când Cosânzeana este o divinitate htonică, o Flora. Mircea Eliade a demonstrat că Sancta Diana de la Sarmisegetuza a devenit Sânziana.[10]

După cum am putut observa din cele scrise mai sus, personajele mitologice românești împrumutate și adaptate sau autohtone sunt exponentele culturii noastre străvechi, care prin larga lor circulație în zonele etnografice românești au devenit arhetipuri structurale purtătoare de valori morale sau defecte umane cu care poporul român s-a identificat.

BIBLIOGRAPHY

1. **Cantemir, Dimitrie**, *Descriptio Moldaviae, III,1*

8 Tudor Pamfile, *Mitologie Românească*, 1914,pp.108-114, ISBN 973-571-219-9
9 Cf. Baladei *Soarele și luna,* colecția G.Dem. Teodorescu și basmului *Sora Soarelui*, colecția D. Stănescu
10 Cf. Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Ghenghis Han*,București, Editura Științifică și enciclopedică, 1980.

2. **Eliade, Mircea**, *De la Zamolxis la Ghenghis Han,* București, Editura Științifică și enciclopedică, 1980
3. **Kernbach, Victor**, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1983
4. **Pamfile,Tudor**, *Mitologie Românească*, 1914
5. **Slavici, Ioan**, *Povești,* București, Editura Cartea Românească, f.a., vol.I,vol.II
6. **Ureche, V.A.**, *Codex Bandinus. Memoriu asupra scrierii lui Bandinus, de la 1646,*urmat de text și însoțit de acte și documente

A SENSORY READER IN HIS FORTIES - GARABET IBRĂILEANU - "ADELA"

Anca Boldea
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: In the novel called "Adela", the pages in which women read are interesting. In Emil Codrescu's vision, women are beings with a realistic spirit, preoccupied with tangible, everyday problems. They are not concerned with stylistics or technique, they do not understand the sensibilities or nuances of a text. Adela is a woman who falls into this category. Poetry remains for her, as for all other women, a difficult field. The remarks are misogynistic and supported by fanciful opinions.

Keywords: reading scenes, library, correspondence, Emil Codrescu.

G. Ibrăileanu a ezitat să publice *Adela,* una dintre cele mai frumoase piese ale romanului analitic românesc. Criticul și-a ținut opera în sertar aproape un deceniu până a încredințat-o tiparului. Al. Piru, cercetător al vieții și operei lui Ibrăileanu, scrie că *Adela* ar fi fost terminată în anul 1925. Romanul este publicat oficial în mai 1933.

Adela nu este deloc, cum ar putea părea la o privire superficială, o desuetă poveste de amor. Emil Codrescu notează despre el însuși că este „pervers de lucid". O luciditate care aruncă asupra lumii din jur o privire neîndurătoare și neliniștită, torturată mereu de îndoială ori cenzurând continuu orice stare sau pornire. Este romanul unei opțiuni care se-ndreaptă spre tragic din imposibilitatea eroului de a depăși un anume prag al chinuitoarei lucidități a maturității.

Devreme se instalează întrebarea dacă povestea de dragoste se va finaliza într-un mod optimist sau cei doi se vor despărți. Însă nu aceasta este substanța romanului, ci tensiunea construită pas cu pas.

Adela este, într-un fel, copilul spiritual al lui Emil Codrescu. Indecizia lui ar părea deci nutrită de un anume sentiment patern foarte viu, asemănător sentimentului nutrit de Pascalopol pentru Otilia, din *Enigma Otiliei*. Adela reprezintă feminitatea în sine, misterul feminin. Ea este o iluzie paradisiacă și nu trebuie să devină o realitate.

Eroul își începe vacanța la Bălțățești, cu intenția de a se extrage, pentru un timp, din viața obișnuită, coborând treptele singurătății spre o totală izolare. Se izolează în lumea cărților și în universul interior, în lumea memoriei: „ (...) cufundat în lectura unui ziar. (Am un număr din *Voința națională* încă din București.) Plictis odihnitor. Lectură plăcută, reconfortantă: cataloagele câtorva librării străine și un dicționar portativ, cărțile de căpătâi care, împreună cu Diogen Laerțiu, repertoriu de cancanuri și idei antice (amintit adesea de Coco Dimitrescu în «prelegerile» lui nocturne de la Cosman și găsit din întâmplare la un anticar), alcătuiesc biblioteca mea estivală.

Cataloagele – pentru momente de lirism intelectual. Unele cărți le-ai cetit. Ți-aduci aminte și împrejurările. (Era pe vremea...) Câteva... stai la îndoială. Iată una pe care vrei s-o cetești de zece ani și nu știi pentru ce n-ai reușit încă, cu toate că o ai în bibliotecă. Pe aceasta, deși ilustră, ai ocolit-o necontenit. De ce?... Câteva, mai interesante, ai să le comanzi cu siguranță. Le însemni cu o cruce. Pe cele mai importante, cu două. De la o vreme observi că ți-ai pierdut forța de inhibiție, și crucile duble devin tot mai dese. Atunci, pe cele «câteva mai importante» le însemni cu trei cruci, care, în curând, încep să-și piardă și ele valoarea selectivă... Iată tratatul dispărut din bibliotecă de mult: cine ți l-a confiscat sub formă de împrumut? Treci în revistă pe împrumutătorii probabili cu

un sent iment neplăcut. Iată și volumul (firește de poezii) în care ai trimis Elizei declarația de dragoste...Eliza...”[1].

Biblioteca din care-și procură volumele este impresionantă. În acest for intim, va pătrunde și Adela: „ -Ai și bibliotecă? Îmi dai voie să văd cărțile? Când a aflat că biblioteca e proprietatea domnului Tăpșulea, gazda mea, a fost încă și mai curioasă s-o cerceteze.

-Oare nu-i nedelicat să umblăm în cărțile lui?

Liniștindu-i scrupulele, a luat de pe poliță întreaga bibliotecă a învățătorului pensionar, alcătuită din câteva gramatici și aritmetici, și a pus-o pe masă.

-Gramatica de... Aritmetica de... Uite și poezii!

Eu nu descoperisem nicio carte de poezii. Poeziile erau legate la un loc cu o aritmetică.”[2]

Există un adevărat ritual al lecturii, perceput ca un moment de voluptate totală: „Trei perne sub cap și țigările pe mesuța de alături, ca să-ți rămână spiritul absolut liber de corp și de griji, și lectura catalogului, cu toată atenția, ca să nu treci cu vederea nicio carte – se poate imagina voluptate mai esențială?”[3] Scena de lectură este presărată cu observații savuroase, ce invită la visare: „Dicționarul – pentru momentele când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților în sine. După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai și figura alături; păsările din dicționare au întotdeauna mutra mirată și comică), apoi o prepoziție cu înțelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Și tot așa, în partea a doua, la numele proprii – un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană. Visezi la regele pletos, la promontoriul care împinge departe în mare un oraș cu nume ciudat, și mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole și a fost pe rând (sau aproape) metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor și apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicționar. E un roman în notații sugestive.”[4]

Lecturile lui sunt tihnite, gustate cu multă bucurie. Amintesc de o epocă în care *timpul era răbdător cu oamenii*. Lectura făcea parte din viața intelectualilor și era un prilej de relaxare. Lumea informațiilor nu era la un click distanță, ci se dezgolea treptat și controlat.

Emil citește și recitește cărțile care-i plac: „Dar azi am recetit paginile lui Diogen Laerțiul despre Epicur. Ataraxie. «Apatie»...Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui. Decadența Greciei. Antipodul „bestiei blonde”. [5]

Mircea Tomuș nota despre roman că: „este o împletire de amintiri și notații pe viu, de joc și construcție imaginară pe grele temeiuri de angajare existențială, de adevărată strategie a timidității și rece cruzime autoanalitică, de retrageri speriate și avansări îndrăznețe”.[6]

Adela pare că l-a iubit încă din copilărie, gândindu-se la el ca la un pretendent. Ea este, în multe privințe, creația lui Emil. Ca un alt Pygmalion, Codrescu se bucură, în epoca de formare a Adelei, de calitatea de mentor spiritual: îi îndrumă lecturile, cunoștințele, gustul: „Eram acum mentorul ei (de atunci am devenit „mon cher maître”). Îi dădeam cărți, îi recomandam anumite pasaje și ne plimbam ceasuri întregi prin parc, discutând lecturile, descriindu-i și povestindu-i viața din orașele mari și inițiind-o practic, pe viu, în științele naturii, pentru care avea o predilecție deosebită. Dar „recreațiile” erau mult mai lungi decât orele noastre „științifice și literare”, cum le numea ea.”[7]

Cei doi discută mult despre romanul *Război și pace*. În romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* bărbatul face filozofie cu iubita, în *Adela* lui Ibrăileanu, Codrescu o inițiază în probleme de literatură.

1 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pp. 7-8
2 Idem, pag. 54
3 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pag.8
4 Idem, pag.8
5 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pag.9
6 Mircea Tomuș, *Romanele ipostazelor (mitice) ale eternului feminin*, Editura Limes, Cluj, 2019, pp.15-16
7 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pag. 21

G
eloz
ia lui Codrescu este provocată de independența intelectuală a Adelei. Devine chiar gelos pe prințul Andrei, fiindcă acela îi plăcea Adelei: „Am găsit pe Adela în cerdac, îmbrobodită și cu o haină scurtă, blănită. Cetea *Război și pace*. E abia la volumul al doilea. Am rugat-o să nu întrerupă lectura, să continuie până se isprăvește capitolul, căci altfel plec. (...) Cerându-mi apoi voie cu un ton perfid de rugător să închidă cartea – căci «s-a isprăvit capitolul» – mă întreabă dacă îmi place prințul Andrei, adăugând că din toate tipurile romanului, ea preferă pe acest prinț. De data asta, însă, am pus deodată distanță între mine și ea, am fost aproape cu vehemență de altă părere, deși acum îmi dau bine seama că, din toate tipurile romanului, apreciez și eu mai mult tot pe nefericitul prinț. Ea m-a privit tot timpul cu atenție și pe urmă mi-a spus că prințul Andrei, rece și ironic în aparență, sensibil și chiar sentimental în realitate, seamănă cu mine.

...Seamăn cu prințul Andrei? Nu știu. Și pentru ce mi-a spus-o? Ca un argument ca să-mi placă prințul, ori ca motiv pentru care prințul îi place ei? Oricum, nu-mi convine că împart simpatiile ei cu nimeni, nici chiar cu un *alter ego* al meu! Și nici chiar cu mine însumi...”[8]

Romanul, care o însufleţea la început, se dovedește spre final deprimant. Adela trăiește la nivel somatic fiecare aventură a eroilor din romanul lui Tolstoi. Naratorul-subiectiv notează această transformare. Este timpul ca Emil Codrescu să-i dea o lecție de viață Adelei și să-i vorbească despre diferențele dintre ficțiune și realitate, despre romanele care reflectă viața pentru a pregăti sufletul omului pentru încercările vieții și despre cele care vând gogorițe la margine de stradă pentru a întreține o iluzie a unei fericiri false: „Adela (...) e încă puțin palidă. Isprăvea *Război și pace*.

Romanul a început să devină trist. Nimic din ce făgăduia încântător nu se realizează. Așa e și viața?

I-am răspuns cu toată tăria zbuciumului meu de acuma:

-Da, așa e viața! Pentru că vremea nu aduce de obicei decât tristeți. Vremea face gol în jurul nostru, ne omoară ființele scumpe, ne îmbătrânește și ne duce la moarte. Vremea a exilat din viață pe domnul M..., a ofilit pe doamna M..., are s-o îmbătrânească și are s-o omoare.În ceea ce e esențial, fundamental în viață, vremea este inamica noastră cea mare. Pentru rest, ea nu are niciun plan, aduce delaolaltă și binele, și răul.

-Dar în viață lucrurile nu se isprăvesc întotdeauna ca în *Război și pace*. Uneori se isprăvesc ca în romanele care-i plac mamei, unde cei care se iubesc fug, îi cunună un preot în secret și sunt fericiți toată viața. Pentru ce scriitorii mai mari nu-i lasă pe bieții oameni să fie fericiți? Nu cumva pentru ca sunt nefericiți ei, din lipsa de simplicitate a sufletului, cum mi-ai spus mata odata?

-Operele de ficțiune – i-am spus Adelei, care începuse să zâmbească și zâmbi toate vremea cât ținu prelegerea – operele de ficțiune care se isprăvesc cu triumful binelui și cu fericirea sunt false, pentru că contrazic realitatea și dezmint experiența omenirii; sunt imorale, pentru că creează iluzii zadarnice; sunt lipsite de interes, pentru că *toate fericirile sunt la fel*, cum zice Tolstoi, aici de față.

-Și încă pentru ce, *mon cher maître?* mă întreabă ea cu tonul celui mai docil ucenic și cu toți diavolii ei în ochi și în asimetria dulce a zâmbetului. Apoi, imediat: Și fericirea din viață e tot atât de urâtă ca și cea din cărți?

-Nu, pentru că cea din viață nu-i pentru alții, e pentru cei doi.”[9]

Finalul dialogului dintre cei doi este intrigant. Lasă oare Emil Codrescu o portiță deschisă Adelei, care se folosește de orice mijloc pentru a-i transmite bărbatului că iubirea-i iese prin fiecare por? Adelei i se intentează un proces ascuns, cu toate că acuzatorul ei are o minte ce pare de o luciditate drăcească.Codrescu se îndoiește de sinceritatea oricărei manifestări a Adelei, cu toate că discuțiile lor gravitează numai în jurul iubirii: „Dar discuțiile noastre, alimentate de lecturi de romane, de piese de teatru, de știrile zilei, se învârteau, teoretic, toate, în jurul iubirii (...).”[10]

8 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pp. 81-83
9 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. a 2-a, Minerva, București, 1976, pp. 146-148
10 Idem, pag. 43

A dela

este romanul unui gelos, mai mult decât al unui nehotărât. Gelozia bărbatului merge până la absurd și erodează celelalte sentimente. Bănuitorul Codrescu este chinuit de gelozie: mărturisită sau nu, evidentă, mereu prezentă sub diferitele și ciudatele ei forme. El are o teama de a nu fi înșelat, împinsă până la paroxism (temă revenind și la Camil Petrescu și mai apoi la Holban), o nesiguranță, o groază de ridicol față de femeia iubită. Defectul lui este veșnica despicare a firului în patru. Interpretează fiecare gest al Adelei, analizează orice zâmbet sau vorbă. Este o gelozie anticipativă, un sentiment dinspre trecut, acoperind viitorul, ca o ceață densă. Codrescu recunoaște că pasiunea pentru Adela îi provoacă un sentiment de ciudată gelozie față de părinții ei. Eroul simte că e gelos și pe copiii din sat, fiindcă Adela îi mângâie sau îi copleșește cu daruri, dintr-o foarte firească pornire de femeie.

Interesante sunt paginile în care este studiat modul în care citesc femeile. Femeile sunt ființe cu spirit realist, preocupate de probleme palpabile, cotidiene. Ele nu sunt preocupate de stilistică sau de tehnică, nu înțeleg sensibilitățile sau nuanțele unui text. Adela este o femeie ce se încadrează în această categorie. Poezia rămâne pentru ea, ca pentru toate celelalte femei, un teren greu de parcurs.

Observațiile sunt misogine: „Femeile însă nu cetesc pentru expresie, ci pentru observațiile despre viață, adică despre ele. Dealtfel, ea nu este o amatoare pasionată de literatură (interesul ei e îndreptat spre muzică, spre broderie și întrucâtva spre pictură), și cu atât mai puțin spre poezie. Pentru spiritul ei realist de femeie, poezia este «exagerare și falsificare», incomprehensiune pe care ea o declară, dar pe care cele mai multe femei o ascund.

Mai puțin sensibile la arta literară, ele cetesc mai ales romane, care nu au a da senzația artei, ci pe aceea a vieții. Pentru Adela, *Anna Karenina* nu e «stil și compoziție», ci Kitty, Dolly, Anna, Levin, Vronski, coliziunile dintre ei și progresul logic și psihologic al acțiunii.

I-am recomandat, ca și altă dată, pe Turgheniev. Zâmbind și jucându-se cu marginea voalului lung, trecut pe după gât: - Cineva mi-a spus odată că Turgheniev se apropie de femeie ca de un sanctuar. (Vai! i-am spus, în adevăr, genialitatea asta...) Dar femeilor nu le place să fie tratate ca niște sanctuare, cu genuflexiuni și cădelnițări, chiar când tămâia e de cea mai bună calitate. Nu suntem sanctuare!”

Adela citește pentru a se liniști atunci când este supărată. Cartea *Tartarin* are efect terapeutic pentru ea: „O carte pe care o cetește mereu e *Tartarin:* -Mă liniștește când sunt supărată, când am griji, când e bolnavă mama. În cartea asta nu-s necazuri, toți sunt fericiți. Dar numai volumul întâi. Celelalte-s exagerate, cu farse și ghidușii.”[11]

Naratorul-subiectiv remarcă preferința ei pentru Ion Creangă: „Viața și limba pe care le cunoaște ea din copilărie (ca toate persoanele din clasa ei, ea nu știe bine decât țărănește și franțuzește) și observația luătoare în râs, atât de naturală ei. Ea știe pe de rost bucăți întregi din opera povestitorului, mai cu seamă dialogurile, și îndeosebi vorbirea femeilor.”[12]

Adela este pasionată de informațiile ce se regăsesc pe ambalajele cumpărăturilor și de informațiile de tip cancan. Le citește cu mare interes și i le transmite mai departe lui Emil: „Am cetit toate articolele, toate telegramele, toate informațiile, toate foiletoanele și toate anunciurile din jurnalele în care erau împachetate cumpărăturile. Să te pun în curent: prințesa de Meklenburg s-a logodit cu ducele de Hessa, sau poate el e prinț și ea ducesă; Radivon vinde ceasornice de aur cu doi lei bucata și mai dă pe deasupra ca premiu un ac de cravată tot de aur; împărăteasa Germaniei a făcut cadou împăratului doi prinți gemeni; prețul rapiței s-a urcat; Pepita Ximenez s-a înamorat de cumnatul ei, don Diego. Vezi că nu știai? După marș, a cântat un ofițer de două ori *Luna doarme.* Și pe urmă am adormit și eu.”[13] Naratorul-subiectiv notează că gustă acest scurt buletin de știri burlesc, dar nu fără o notă de ironie.

11 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pag. 49
12 Idem, pp. 26-27
13 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pag. 49

Cei doi corespondează foarte des, într-o epocă în care distanța reprezenta un obstacol major în calea comunicării. În lumea Whatssap-ului, E-mail-ului și a Messenger-ului, aceste pagini par greu de digerat pentru un tânăr născut după anii '90: „Ce scrisori lungi i-am scris din străinătate! Uneori nu aveam ce să-i scriu, și totuși nu puteam să nu-i scriu. Scrisoarea, indiferent de sentimentele de moment pentru ea, devenise o obișnuință, căreia nu-i puteam rezista."[14]

Sau, de pe vremea când Adela era numai un copil: „Purtam și corespondență. În scrisorile de afaceri sau de invitații ale domnului M..., trimise printr-un fecior boieresc, găseam mai întotdeauna și un adaus «scris» de Adela, niște arabescuri extraordinare, păienjeni complicați, hieroglife, prin care îmi dădea de știre despre păpuși, ori mă chema la ea, ori îmi vestea vreo nenorocire – și era convinsă că am înțeles. Când, în sfârșit, pe la cinci ani, a început să învețe și un alfabet mai simplu, cel latin, copia mereu litere pe toate hârtiile din casă și, pe măsură ce le copia, mi le aducea să le admir. Uneori mă punea la lecție să scriu și eu litere și se purta cu mine exact ca doamna M...cu ea"[15]

Caligrafia ei este percepută ca fiind plină de erotism. Emil Codrescu transferă stările sale sufletești și mentale către literele așternute cuminte pe foaie: „caligrafia ei are o feminitate tulburătoare în fiecare literă, și mai ales în cele care se înalță ori se scoboară din linie; numele moșiei unde locuiește are ceva adânc emoționant."[16] Ochiul lui vibrează la descoperirea numelui ei pe o foaie de hârtie: „Fiorul pe care mi-l dă cuvântul «Adela». (Când am găsit într-un catalog numele ei, m-am oprit ca în fața unui eveniment rar.) Senzația de voluptate, provocată de cuvântul «Ea», când o *numesc* astfel, oral sau mental (...) Persistența imaginii ei în conștiință, luminată de albastrul ochilor – când cetesc, când vorbesc cu cineva, când gândesc altăceva – ca o formă *a priori* a cugetării, aruncând un văl de azur peste paginile cărților, peste priveliști, așa cum proiectezi, oriunde ți-ai întoarce privirile, rotundul soarelui apunând, rămas câtva timp în ochi."[17]

Lectura stimulează toate simțurile. Devine o experiență extrasenzorială. Biletele Adelei sunt parfumate cu grijă: „Imediat după prânz m-a chemat cu câteva cuvinte clare, dar cu semnificație afectivă mai obscură, scrise pe un bilet de vizită parfumat (pentru ce?): «Iubitul meu prieten, te așteaptă A...»."[18] Urmează o adevărată lecție de hermeneutică prin care naratorul-subiectiv se străduiește să decodeze mesajul nespus, care poate fi acolo sau nu: „ «Te așteaptă A», în loc de invariabilul și protocolarul: «Te rog vino la noi», cu specificarea motivului pentru care mă cheamă și cu numele ei întreg.

Înainte , accentul cădea pe motivul invitației, și «Adela» era numai o iscălitură... «Te așteaptă A» nu este o simplă invitație, este o stare de suflet – este un vers liric! și «A» este semnul unei mai strânse apropieri decât «Adela» de până acum. (Ea însăși, mai cordial decât «Adela M...») O revoluție tot atât de complicată este: «Iubitul meu prieten». Oricât ar fi o formulă, «iubitul», mai ales din partea unei femei, conține încă în el căldura verbului din care provine, iar «prieten» suprimă distanța pusă de insipidul «*maître*», care dealtfel nu se mai potrivește astăzi. Dar o diferență de douăzeci de ani între doi oameni exclude apelativul «prieten», mai ales din partea celui mai tânăr. (Discipolul meu T... nu mi-ar putea spune niciodată: «Iubitul meu prieten».) Îmi acordă *femeia,* prin acest cuvânt, dispensă de zece ani, ceilalți zece fiind apanajul însușirii mele de bărbat?..."[19]

Când află că Adela s-a căsătorit, se simte devastat. Reîntâlnind-o, divorțată, nu se poate abține să nu recunoască ce a gândit atunci când a aflat de căsătoria ei pripită: „Când, peste un an, un *faire-part* mi-a făcut cunoscut că s-a căsătorit (...). Am răspuns printr-o telegramă de scurtă felicitare banală." La un moment dat, Codrescu o sfătuiește chiar să se recăsătorească. Așa cum

14 Idem, pag. 26
15 Idem, pp. 18-19
16 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pp. 131-132
25 Ibidem
18 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pag. 152
19 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pp. 152-153

rem
arca
și criticul literar Nicolae Manolescu, „Codrescu renunță fără să știe nici el de ce. (...) are structură de seducător, doar că nu se folosește de seducție spre a obține ceva. Senzualitatea Adelei e provocată de gesturile lui, niciodată atât de echivoce încât femeia să nu le piceapă, niciodată atât de clare încât să le poată răspunde.[20]

Doctorul Emil Codrescu nu este numai un simplu autor de jurnal sau simplu îndrăgostit. El este și autor, creator, prin capacitatea sa de gândire și visare. Romanul are aparență de jurnal, ca multe dintre romanele din perioada interbelică. Jurnalul reprezintă o cale spre introspecție: „Dar bag de seamă că filele jurnalului au ajuns niște adevărate „foi de observație”[21].

Ibrăileanu este un prozator subtil. A preferat forma epistolară ori aceea de jurnal, pentru a sublinia importanța exprimării la persoana întâi. Nicolae Manolescu remarca: „În toate paginile, e vorba de fapt despre el.”[22]

BIBLIOGRAPHY

- ✓ Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976;
- ✓ Mircea Tomuș, *Romanele ipostazelor (mitice) ale eternului feminin*, Editura Limes, Cluj, 2019;
- ✓ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

20 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pag. 463
21 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Ed. A 2-a, Minerva, București, 1976, pag. 36
22 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pag.463

TH
E NOVEL OF THE INNER MAN. ADELA - GARABET IBRĂILEANU (1933)

Denisa Marian
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Ibrăileanu left behind an important legacy, and his beliefs are based on scientific aesthetics. He demonstrated that literature is a reflection of reality, because an authentic work gives life to characters with essential features and specific to the social category to which they belong.

Keywords: interwar, novel, psychological, epic, authenticity.

Garabet Ibrăileanu este istoric literar, profesor, eseist, partizan al poporanismului literar, romancier, teoretician al specificului național și al ideii de selecție literară, critic sociolog și psiholog, adept al esteticii energetismului. S-a născut pe 23 mai 1871 în județul Iași, Târgu-Frumos, într-o familie de origine armeană. A decedat în noaptea de 10 spre 11 martie a anului 1936. În 12 martie a fost incinerat și i s-au cântat andantele din *Simfonia nr.6* (Pastorala) ale lui Ludwig van Beethoven. Se amintește de pasiunea sa pentru acest gen muzical și în romanul său, *Adela*, deoarece, aici, medicul le savurează în momentul în care frumoasa femeie i le dedică: „Mi-a cântat apoi andantele din *Sonata I-a*."[1] pe care le compară cu o *supremă debrutalizare a vieții*.

„Se remarcă de la început la Ibrăileanu, atât nevoia de explicare sociologică a faptului literar […], cât şi aceea de a teoretiza pe marginea lui. Chiar mai înainte de a-i fi cunoscute cursurile de la universitatea ieşeană […], ar fi fost uşor de bănuit în publicistul *Vieții româneşti* un istoric literar."[2]

În ceea ce privește teoria literară, Ibrăileanu a lăsat în urmă o importantă moștenire, iar convingerile sale au baza în estetica științifică. A demonstrat faptul că literatura reprezintă o reflectare a realității, deoarece o lucrare autentică dă viață unor personaje cu trăsături esențiale și specifice categoriei sociale din care fac parte.

„Așa cum romanul francez de introspecție s-a impus când mica burghezie intelectuală a devenit subiect predilect al prozei (iar proceseele lui n-au putut fi folosite de către scriitorii americani, când l-au împrumutat, deoarece lipsea din societatea americană a vremii tocmai pătura cultă și rafinată, care în Franța, descoperise practica și satisfacțiile autoanalizei), tot astfel romanul psihologic românesc e dezvoltarea însăși a clasei sociale în care el își află cei dintâi eroi și cei dintâi cititori."[3]

Aduce în prim-plan un aspect interesant atunci când se discută despre romanul contemporan. După scriitor, acesta poate fi privit din două perspective diferite. Prima se bazează pe atitudinea și faptele personajelor și se axează pe caracterizarea lor, a doua fiind îndreptată spre ilustrarea stărilor sufletești.

Într-un interviu, profesorul dr. docent Gavril Istrate (care a avut șansa să facă parte din ultima serie de studenți ai lui Garabet Ibrăileanu, la începutul anului 1934) declară că: „Vorbea cu atâta convingere, că nu se putea spune nimic altceva. Noi, ca studenți, se zice că aveam şi noi opiniile noastre, dar, în unele probleme în care noi spuneam ceva şi el ne contrazicea, noi ne

1 Garabet Ibrăileanu, *Adela*, Editura Minerva, București, 1972, p. 56.
2 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române-5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 460.
3 Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe, vol. 2*, Editura Minerva, București, 1981, p. 36.

buc
ura
m! În loc să ne supărăm că ne demontează afirmaţiile, noi ne bucuram! Se bucura de o popularitate deosebită. Ajunsese la concluzia că prin bunătate poţi face foarte multe lucruri."[4]

Se disting trei perioade importante în activitatea de istoric literar şi critic a lui Garabet Ibrăileanu. Prima etapă este de formare şi orientare socialistă, metodologică, psihologică, cuprinsă între anii 1889 şi 1905. Autorul a revenit radical asupra articolelor fundamentale din perioada aceasta.

A doua etapă (1906 şi 1920) vizează curentul poporanist de la *Viaţa Românească* şi promovează scriitorii din respectiva orientare, descoperă tradiţiile poporanismului românesc sub raport literar şi ideologic. „Scrierile care urmează nu prezintă neapărat acelaşi interes, chiar dacă, inegal, Ibrăileanu nu este niciodată plictisitor. […] Pare simplist, dar nu e numaidecât greşit."[5]

A treia fază, din 1920 până în 1933, este perioada eclectică. Ibrăileanu cere scriitorilor specific naţional, originalitate, negarea imitaţiilor şi promovarea realismului, luciditătii. Este, de asemenea, şi etapa transfigurării realului în concordanţă cu adevărul vieţii, intuit sub specia universalităţii.

„În faza ultimă a criticii sale, Ibrăileanu revine la studiile de anvergură, la sociologism şi la teorie, dar cu mai mare suplețe. […] Deşi uneori insuficient de limpezi, poate şi din cauza oralităţii expresiei, distincţiile lui Ibrăileanu se numără printre foarte rarele idei fertile din teoria literară românească."[6]

După primul război mondial, Ibrăileanu, deşi este un spirit critic entuziast în cercul său, predă magistratura critică altora, lui Lovinescu în primul rând. „Împreună cu E. Lovinescu, marele său rival, G. Ibrăileanu este cel mai de seamă critic şi istoric literar din prima generaţie postmaioresciană. Opoziţia dintre cei doi […] nu este, nici ea, chiar atât de netă cum a impus-o tradiţia. Lovinescu este o natură clasică în modernismul lui bine temperat, tot aşa cum Ibrăileanu este, în conservatismul său structural, un fin degustător de literatură modernă."[7]

Din poziţii critice dialectice, Eugen Lovinescu şi Garabet Ibrăileanu întruchipează o generaţie de critici care, reiterând polemici anterioare, se angajează într-o dispută privind specificul literaturii române şi sursele subiectelor sale. Viziunile lor, deşi antitetice, puteau fi văzute complementare în ceea ce priveşte implicarea mesianică şi pulsul profetic, aproape instinctiv. *Arta pentru artă* şi *arta cu tendinţe*, marchează, structural, problemele profunde ale unei ere a transformărilor sociale, politice şi literare.

Ibrăileanu a observat îndeaproape şi scrisul feminin, fructificând proza de introspecţie a Hortensiei Papadat-Bengescu; aspectul admirabil de forme, culori şi imagini din poezia Otiliei Cazimir; zugrăvirea realistă a sufletelor firave din proza Luciei Mantu sau pictura viguros realistă a identităţii rural feminine din *Voica* de Henriette Yvonne Stahl şi altele.

În vreme ce Garabet Ibrăileanu vorbeşte despre romanele de analiză a destinului femeii a Karinei Michaëlis, Lovinescu urmăreşte evoluţia Hortensiei Papadat-Bengescu, iar în timp ce Garabet Ibrăileanu descoperă un model de roman obiectiv al lumii rurale în *Ţăranii* lui Reymont, Eugen Lovinescu subliniază opera lui Rebreanu şi aşa mai departe. Cu toate că Lovinescu dezaproba procedeele critice ale lui Garabet Ibrăileanu, reproşându-i temele şi motivele *clişeizate* din studiile sale, se găseşte o esenţă comună a intereselor celor doi: impresionismului critic.

În *Istoria literaturii române contemporane* Eugen Lovinescu afirmă: „În materie de critică literară propriu-zisă (Ibrăileanu n.n.) s-a dedat exclusiv analizei de ordin didactic; a transferat versurile în proză, a studiat metaforele, a cercetat atent *sentimentul naturii* sau *sentimentul morţii*, a urmărit comparaţiile, a cântărit *însuşirile eminente* ale scriitorilor de obicei ai revistei, ori diversele lor procedee."[8]

4https://jurnalul.antena3.ro/campaniile-jurnalul/redescoperirea-romaniei/vraja-lui-garabet-ibraileanu-514705.html
5 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române-5 secole de literatură*, ed. cit., pp. 461-462.
6 *Ibidem.*, p. 462.
7 *Ibidem.*, p. 459.
8 Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, p. 25.

G arab et Ibrăileanu şi Eugen Lovinescu, doi critici ai opiniilor contrare, s-au angajat în mod cert într-un dialog consistent, mediat de scrierile lor. Pe lângă schimbul lor polemic generat de opţiuni ideologice opuse, există o mulţime de dovezi în operele lor, nu numai că au împărtăşit interese şi opinii comune (referitoare, de exemplu, la critica lui Titu Maiorescu, poezia lui Octavian Goga sau literatura română din secolele XIX şi XX), dar, de asemenea, şi-au articulat gândirea critică în mod similar, complementar. Ibrăileanu explică o parte dintre asemănările ideilor lui şi ale adversarului său, identificând în abordarea critică a lui Lovinescu unele puncte de convergenţă cu metoda critică stabilită de acesta.

Perioada interbelică a favorizat dezvoltarea romanului. Acest cadru stimulator a provocat şi polemici. De pildă, Eugen Lovinescu întrebuinţa formula *creaţiei obiective* pentru a defini emanciparea romanului şi eliberarea lui de lirism, ceea ce pentru critic însemna o caracteristică a modernităţii. Dar tot Lovinescu înţelegea emanciparea ca fiind exprimată şi prin prezenţa în roman a mediului urban care substituia lumea rurală, sau a personajului-intelectual care înlocuia ţăranul sadovenian.

De fapt, lirismul de care vorbea Lovinescu se raporta la ceea ce în prezent se numeşte instanţă narativă, adică la realitatea unui narator auctorial care îşi făcea simţită prezenţa intervenind (uneori artificial) în destinele personajelor. Alţi termeni folosiţi în discuţie au fost *romanul de creaţie* şi *romanul de analiză*, formule întrebuinţate de Garabet Ibrăileanu în studiul *Creaţie şi analiză*. În termenii de azi, ele ar putea corespunde romanului obiectiv, respectiv, romanului subiectiv.

În esenţă, discuţiile au opus pe cei care considerau că romanul tradiţional (obiectiv) trebuia să-şi continue drumul până când formula va fi epuizată, celor care cereau modernizarea rapidă a romanului românesc. Această ultimă direcţie se înscria pe linia analizei psihologice şi a organizării subiective, a inspiraţiei din lumea urbană şi a prezenţei intelectualului capabil de a trăi dileme morale. Interesant este că ambele formule au coexistat în epocă, iar în unele cazuri (*Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu), pe fondul observaţiei sociale şi psihologice, specifică romanului obiectiv, s-a grefat o perspectivă narativă subiectivizată prin prezenţa unor personaje cu rol de a observa şi a reflecta asupra realităţii.

În calitate de istoric literar, Garabet Ibrăileanu nu oferea foarte multă atenţie biografiei, ci se concentra asupra operei, pe care o îmbrăţişează sub toate punctele de vedere: social, psihologic, moral, tehnic (estetic).

De o impresionantă originalitate sociologică este prima sa lucrare tipărită: „Întâia carte tipărită a lui Ibrăileanu este, în 1909, *Spiritul critic în cultura românească* şi ea este una de sociologie literară. Doldora de idei, cu o evidentă vioiciune argumentativă, împinsă uneori până la sofism, atractivă, cartea s-a bucurat rareori de preţuirea meritată. A fost prinsă deobicei între focul încrucişat al contestărilor venite dinspre istorici sau sociologi şi ai acelora proferate de către literaţi.”[9]

O opinie nuanţată, cu unele accente critice, asupra S*piritului critic în cultura românească* este expusă de George Călinescu: „cartea rămâne o admirabilă demonstraţie de volubilitate sofisticată şi de beţie de idei. Ea încântă intelectul şi-l invită la gândire şi e... o capodoperă în felul ei, care a avut o înrâurire covârşitoare mai ales în sociologie.”[10]

La fel de impresionante, dar pline de admiraţie teoretică, sunt eseurile *Literatura şi societatea* (1912) apărut ca introducere la teza de doctorat *Opera literară a d-lui Vlahuţă* şi, respectiv, *Creaţie şi analiză* (1926) din volumul *Studii literare*, cel din urmă fiind o tentativă de reformulare a genurilor literare şi, în special, a romanului de *creaţie* şi a romanului de *analiză*. Criticul pune accentul în lucrările sale pe observaţia psihologică, fiind interesat de viaţa sufletească.

9 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române-5 secole de literatură*, ed. cit., p. 461.
10 G.Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 241.

În *Opera literară a d-lui Vlahuță*, Garabet Ibrăileanu aprinde o flacără nouă în relația dintre colectivitate și artist prin doctrina selecției. Insistă asupra legăturii dintre interesele publicului și țintele artistice, raport care justifică destinul plin de incidente al artistului de geniu, întotdeauna privit dintr-o parte a operei sale și succesul sau, din contră, eșecul artistului conformist.

În *Creație și analiză*, criticul stabilește, gândindu-se la romanul contemporan, o intersectare a celor mai întâlnite două caracteristici: prima constă în expunerea obiceiurilor personajelor și acțiunilor acestora (asociată cu romanul narativ, epic sau obiectiv) și a doua trăsătură presupune analiza stărilor sufletești (asociată cu romanul analitic, liric sau subiectiv). Diferențele pe care le punctează Ibrăileanu între creație și analiză arată avantajele și dezavantajele celor două direcții, prin exemple care clarifică unele enigme ale desăvârșitei sale opere.

Din 1911 datează *Amintiri din copilărie și adolescență* („ce devreme își scriau memoriile sciitorii din vechile generații!”[11]), publicate postum, în cuprinsul cărora autorul se prezintă ca un erotic precoce, cazuist, cu un temperament neliniștit de revoluționar cu predispoziții fanatice.

„*Doamna X* este o epistolă adresată autorului care tocmai scrie un roman. Despre acest roman s-a zis că va fi *Adela*. […] Nu se vede însă vreo semnificativă legătură nici măcar între *portretul* tinerei şi pasionalei femei din scrisoare şi viitoarea *Adela*. Mai interesantă e bănuiala că protagonista ar fi Maria Stere, prima soţie a lui C. Stere, pentru care Ibrăileanu nutrea o profundă afecţiune. De altfel, i-a încredinţat manuscrisul, cu menţiunea de a face cu el ce doreşte, «chiar fiind (el) în viaţă».”[12]

Cugetătorul din *Privind viața* (1930) se face deplin cunoscut în *Adela* (1933). „Abia aforismele din *Privind viața* (adesea banale şi nu destul de concise) ori scurtele naraţiuni rămase în periodice pot fi considerate exerciţii de reflecţie în vederea romanului *Adela*. În câteva, tema este diferenţa mare de vârstă între bărbat şi femeia iubită sau, în cuvinte proprii, «problema melancolică a dragostei târzii». […] De altfel, naratorul din *Adela* (1933) are exact vârsta autorului *Amintirilor*.”[13]

Despre *Adela*, criticii vremii au fost de acord că este cel mai bun roman românesc de analiză. Expus sub forma unui fragment din jurnalul medicului Emil Codrescu dintr-o vacanță estivală din ultimul deceniu al secolului trecut, act al emotivității unui intelectual oscilând între energie și pasivitate, între materie și forță (cei doi poli ai filosofiei lui Friedrich Karl Christian Ludwig Büchner). Este vorba de dragostea doctorului Emil Codrescu pentru Adela.

Cu ajutorul romanului *Adela*, Garabet Ibrăileanu își face intrarea pe terenul ficțiunii literare. Fără să se cunoască cu adevărat motivele rezervării sale, Garabet Ibraileanu a fost reticent în publicarea *Fragmentelor din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie - august 189...)*. Deși este o lucrare târzie și unică, *Adela* nu este un roman de mai proastă calitate: scris și cizelat mulți ani de un scriitor mult apreciat la vremea sa pentru criticile sale și estetica literară. În acest text-amurg se povestește dragostea imposibilă a lui Emil Codrescu pentru tânăra Adela, un fel de Lolita a literaturii române.

„Niciodată literatura română nu a fost mai deschisă înnoitor ca în epoca interbelică. Pe drept a fost numită o epocă de adevărată efervescență artistică, de sincronizare cu problematica literară și filozofică a celor mai înaintate țări, de eflorescență a talentelor doritoare să creeze cu opulență în orice gen.”[14]

Sincronizarea sau *sincronismul* este un concept folosit de Eugen Lovinescu, prin care criticul susţinea că fiecare veac îşi are un spirit al său, o caracteristică. Astfel, veacul al XX-lea este al sincronismului, ceea ce presupune că fenomenele literare se dezvoltă, prin imitare, prin preluare rapidă a inovaţiilor din alte culturi.

11 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române-5 secole de literatură*, ed. cit., p. 463.
12 *Ibidem.*
13 *Ibidem.*
14 Aurel Petrescu, în prefața la *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1971, p. 5.

Î
n

Istoria civilizației române, Eugen Lovinescu evidențiază *teoria imitației*, împrumutată de la psihologul și sociologul francez Gabriel Tarde. Cu ajutorul acestei teorii, civiliazațiile dezvoltate sunt o sursă de inspirație, o influență pozitivă asupra celor mai puțin evoluate. Inspirația se realizează în două etape: inițial, se adoptă prin imitație elemente ale popoarele superioar-dezvoltate, apoi se încurajează clădirea unui fond propriu. Foarte legat de *teoria imitației* este *principiul sincronismului*, care înseamnă consimțământul înlocuirii valorilor dintre culturi, dar și acceptarea principiile care oferă idei noi și moderne ale fenomenului literar.

În vederea sincronizării literaturii române cu *spiritul veacului*, Eugen Lovinescu evidenția imperios necesare câteva schimbări de tip tematic și estetic, cum ar fi: saltul de la o literatură cu tematică dominant rurală la o literatură de inspirație preponderent urbană; dezvoltarea prozei obiective; cultivarea romanului analitic, cursul acțiunilor din romanul tradițional este suplinit de cursul analizei în romanul de analiză psihologică.

Substituirea perfecțiunii cu un nou concept, autenticitatea, determină o reală criză a ideii de artă în întreaga literatură. În acest sens se petrece o schimbare radicală în psihologia cititorilor și scriitorilor interbelici, se dorește ca opera să fie oglindirea vieții trăite și în niciun caz nu se mai caută în operă arta ficțională. Cititorii se lăsau furați de intrigă și acceptau *realitatea avansată* a prozatorilor.

„Este epoca scriitorilor bine informați, culți, care cu discernere au sesizat pulsul literar al vremii armonizându-și predispozițiile înnăscute ale talentului lor cu spiritul veacului, spiritul care în esența lui nu se putea compune decât din infinitesimale valențe ideologice și artistice. S-a simțit o permanentă propulsiune pentru cuprinderea într-un mod ca și renascentist a domeniilor cât mai variate ale artelor și culturii în genere.”[15]

Perioada interbelică se constituie într-un cadru fertil pentru dezvoltarea romanului românesc, atât prin dezbaterile teoretice, dar mai ales prin amploarea pe care o ia extinderea speciei. Aceste două decenii au reprezentat momentul emancipării romanului.

De altfel, la apariţia, în 1920, a lui *Ion* de Liviu Rebreanu, Eugen Lovinescu găsea prilejul de a face un scurt bilanţ scoţând în evidenţă puţinele reuşite ale genului, până atunci: „Satirico-social în *Ciocoii* lui Filimon, sentimental în încercările lui Bolintineanu, idilic şi armonios stilizat, printr-o concepţie de viaţă şi de artă, în ciclul lui Duiliu Zamfirescu, eroic în povestirile d-lui Sadoveanu, subiectiv şi psihologic în *Dan* şi în mai toate încercările din ultimul timp - adevăratul roman, realist prin metodă şi epic prin amploarea planului, se fixează, în sfârşit, în *Ion* al d-lui Rebreanu. Nu e unic, desigur, nici în această privinţă, dar în începutul proces al literaturii noastre spre creaţia obiectivă este nu numai un popas, ci şi o realizare definitivă.”[16]

Opinia lui Lovinescu defineşte, aşadar, 1920, anul apariţiei romanului *Ion*, ca moment de maturizare a prozei româneşti. De fapt, primul roman al lui Liviu Rebreanu avea să fie mai degrabă unul de tranziţie, căci din perspectiva orientărilor tematice, prin *Ion* se conservă încă ideea de univers rural, trecerea 1a mediul citadin producându-se ceva mai târziu, prin romanele Hortensiei Papadat-Bengecu şi prin descrierile pasionale ale lui Garabet Ibrăileanu din *Adela* legate de spaţiul sătesc şi natural; formula epică (perspectiva narativă obiectivă) este îndatorată mai degrabă secolului al XIX-lea, decât experienţelor literare promovate de noul roman al secolului al XX-lea.

O adevărată sincronizare a prozei interbelice cu literatura europeană avea să se producă totuşi prin romanele scrise de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, Garabet Ibrăileanu şi alţii. Teme noi precum intelectualul şi condiţia sa, lumea burgheză văzută din unghiul unor vicii sau din perspectiva comportamentului snob, experienţe de cunoaştere şi asumarea acestora, inclusiv experienţa războiului sau cea erotică văzută dintr-o perspectivă absolută, probleme ale realizării existenţei fiinţei umane prin cunoaştere şi trăire, devin parte din peisajul prozei interbelice româneşti.

15 *Ibidem.*
16 http://limbaromana.md/index.php?go=articole&printversion=1&n=2010

Modelul epic şi dezbaterile teoretice se realizează având ca puncte de referinţă autori francezi precum André Gide sau Marcel Proust, la care esenţială este concentrarea naratorului asupra universului interior, subiectivarea perspectivei şi a instanţelor narative.

În acelaşi timp însă, proza tradiţională nu dispare în epocă, iar temele rurale specifice acestei direcţii continuă să fascineze un scriitor precum Mihail Sadoveanu (*Baltagul*, de exemplu, publicat în 1930, este un roman rural şi mitic, tradiţional şi obiectiv în acelaşi timp); în cazul lui G. Călinescu, critic şi istoric literar de marcă, deşi sursa de inspiraţie este lumea urbană, el continuă să experimenteze cu *Enigma Otiliei* romanul obiectiv, este adevărat, cu unele elemente de modernitate şi de complexitate a tipologiilor. De altfel, Rebreanu însuşi va continua să scrie romane obiective şi rurale (*Răscoala*, 1933), chiar dacă prin *Pădurea spânzuraţilor* (1922) va adopta ca metodă analiza psihologică, în locul naraţiunii tradiţionale.

Dar emanciparea prozei interbelice nu se va produce doar la nivel tematic, în sensul inspiraţiei de factură citadină, ci mai ales la nivelul viziunii prin relativizarea, în primul rând, a perspectivelor narative sau prin modificarea tipului de compoziţie, formula jurnalului, de exemplu, generând un nou tip de literatură, literatura autenticităţii.

Aşa se face că apar şi tehnici narative adecvate, precum analiza ori introspecţia, favorizată de monologul interior, opuse naraţiunii tradiţionale, obiective. Un exemplu îl constituie proza lui Camil Petrescu, a dosarelor de existenţă, prin *Patul lui Procust* în special, sau romanele Hortensiei Papadat-Bengescu care, deşi păstrează instanţa naratorului obiectiv, o relativizează prin prezenţa unor personaje-reflector, particularitatea construcţiei personajului principal în romanul lui Garabet Ibrăileanu.

BIBLIOGRAPHY

1. Ibrăileanu, Garabet, *Adela*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Bibliografie critică selectivă

1. Dima, Al., *Concepţia despre artă şi literatură a lui G. Ibrăileanu.*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.
2. Drăgan, Mihai, *G. Ibrăileanu.*, Bucureşti, Editura Albatros, 1971.
3. Gheorghiu, Mihai, Dinu, *Ibrăileanu, romanul criticului.,* Editura Albatros, Bucureşti, 1981.
4. Holban, Ioan, *Proza criticilor. Lovinescu; Ibrăileanu.*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.
5. Piru, Al., *G. Ibrăileanu. Viaţa şi opera.*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Bibliografie critică suplimentară

1. Bădărău, George, *Modernismul interbelic*, Editura Institutul European, Bucureşti, 2005.
2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
3. Corobca, Liliana, *Personajul în romanul românesc interbelic*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2003.
4. Costache, Adrian, *Dicţionar de termeni, concepte şi idei literare*, Editura ABC Publishing, Bucureşti, 2010.
5. Dumitrescu, Ana, Metodologia structurilor narative, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981.
6. Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic: O tipologie posibilă*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2007.

7. Hergy
án, Tibor, Confesiunea în romanul românesc interbelic, Editura Dürer Nyomda KFT, Institutul de Cercetări al Românilor din Ungaria.

8. Mușat, Carmen, *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Editura Humanitas Educațional, București, 2004.

9. Paler, Ioan, *Romanul românesc interbelic*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998.

10. Pamfil, Alina, *Spaţialitate şi temporalitate: eseuri despre romanul românesc interbelic*, Editura Daco-Press, Cluj-Napoca, 1993.

11. Protopopescu, Al., *Romanul Psihologic Românesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.

12. Săndulescu, Al., *Întoarcere în timp: memorialiști români*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008.

În periodice

1. Călinescu, George, *Romanul d-lui G. Ibrăileanu, Adela*, în *Adevărul literar și artistic*, 4 iunie 1933, nr. 652.

FONTANA DI TREVI – LETIȚIA BRANEA, THE JOURNEY OF AN ENDURING HEROINE

Mariana Mogoș
PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați

*Abstract: When the emergence of an enduring heroine was needed in the Romanian novel, Gabriela Adamești*eanu *was already working on what she herself did not claim to be a trilogy – a set of works that generated each other, in which the main female character, Letiția Branea evolved during events that pertained to the entire social history of Romania. This is why Fontana di Trevi, as well as other works, is not so much about the history of a character, as it is about the evolution of a generation. Letiția is anchored in the present, but she always slides into the past, she is obsessed with learning its several dimensions and with deciphering the different meanings of her existence and of those with whom she is connected. While Letiția is internalizing, subjectively or reflectively, episodes, events, and experiences that require her to emotionally discover new meaning and consequences, she is also careful not to fall into obsolete sentimentality. Gabriela Adamești*eanu *outlines a heroine who does not shy away from self-criticism and from condemning those around her, Letiția is also lenient, as well as pragmatic to the point of cynicism, becoming more consistent as the time goes by; ultimately, she remains rather feeble, uncertain if she managed to get along with everybody.*

Keywords: Letiția Branea, Fontana di Trevi, narrative perspective, chronotope.

În momentul în care în romanul românesc se impunea apariția unei eroine longevive, Gabriela Adameșteanu lucrează la ceea ce ea însăși nu își impunea a fi o trilogie – un set de opere ce s-au chemat una pe cealaltă, în care personajul feminin principal, Letiția Brunea a evoluat de-a lungul unor evenimente ce implicau la nivel macro întreaga istorie a României. De aceea, în *Fontana di Trevi,* cât și în celelalte opere, nu e atât vorba de istoria unui personaj, cât de evoluția unei vârste, e drept, comentată prin viața unei femei: „nu mi-am imaginat că va fi o trilogie. Nu sunt foarte multe trilogii în literatura română. *Orbitorul* lui Cărtărescu are cu totul altă structură și a fost gândit ca trilogie de la început. Cred că și Constantin Stere este autor de trilogie. Simplificând, putem spune că este o trilogie a vârstelor unei femei. Odată cu imaginea asupra unui personaj, văzut la trei vârste, apare și imaginea României care, și ea, se schimbă."[1]

„Ești atât cât te vede celălalt..." era o concluzie pe care Letiția o afirma în primele două romane, unde eroina trăise, nu atât prin sine, deși în subsidiar urmărea o întortocheată și dureroasă traiectorie a autocunoașterii, cât prin alții: unchiul Ion, Petru, Sorin. În aceste două romane puteam urmări traiectoria maturizării unor personaje – mai întâi Letiția, apoi și Sorin– dar în finalul *Provizoratului* protagonista se întreba, retoric: „Există oare maturitate sau și asta e o fantasmă?"[2],vizându-l, desigur pe Sorin Olaru, dar probabil că în forul interior se gândea și la sine. Întrebarea, rostită sau nu, trebuie să fi determinat un proces de conștiință, chiar dacă femeia, care se angajase aproape inconștient într-o aventură blamabilă și sancționabilă, pare aeriană, cu toate spaimele care o bântuie. Terminând lectura acestor cărți ne întrebăm și noi dacă sau cât s-a maturizat eroina în urma experiențelor traversate.

1 Andreea Chebac, *Interviu cu Gabriela Adameșteanu, „Am vrut totdeauna să fiu un scriitor, nu scriitoare,* booking.ro, 25 oct. 2018
2 Gabriela Adameșteanu, *Provizorat,* Editura Polirom, Iași, 2017, p.408

R

oma

nul are și acum o dedicație, de această dată către nepotul scriitoarei, ce se dovedește un interlocutor și un confident important pe parcursul elaborării scriiturii, după cum afirma prozatoarea însăși. Spre deosebire de romanul anterior, în care scriitoarea apelase la mai multe citate-epigraf, de această dată uzează doar de unul, dată fiind și structurarea discursului. Motto-ul aparține unei personalități interesant e a secolului trecut, cu care Gabriela Adameșteanu a găsit afinități atât în ceea ce privește traiectoria artistică, precum și viziunea despre personajul literar. Este vorba de Marguerite Yourcenar, iar citatul selectat reprezintă o reflecție a eroului uneia dintre cărțile sale – *Memoriile lui Hadrian.* Cititorul poate el însuși medita la măsura în care pasajul-epigraf poate fi de actualitate în ceea ce o privește pe protagonista romanului Gabrielei Adameșteanu. Poate că există un punct de vedere comun între personaje din areale geografice și perioade temporale diferite, dacă acceptăm că și Gabriela Adameșteanu propune personaje lucide, tolerante dar și cinice în legătură cu condiția umană și cu iluziile de care individul ca și umanitatea întreagă nu se pot elibera. Demersul de a explora un destin și o conștiință din chiar profunzimea propriei memorii nu este scutit de neajunsuri, pentru că orice am face, întotdeauna reconstituim într-o manieră subiectivă. Poate acesta este cazul Letiției care este ancorată prozastic într-un prezent, dar alunecă mereu spre trecut, obsedată să-i cunoască mai multe fațete și să descifreze mai multe înțelesuri ale existenței sale și acelor cu care a relaționat. Din acest unghi privind romanul Gabrielei Adameșteanu credem că ea este îndreptățită să afirme odată cu scriitoarea franco-belgiană: *Deja înseamnă mult că am încercat să reconstruiesc totul folosind numai pietre autentice.* Și vom vedea ce are construit Gabriela Adameșteanu în romanul său. De altfel, autoarea mai dezvăluia în același interviu invocat despre motto-ul cărții: „Cartea a mai avut un motto, la care până la urmă am renunțat, dintr-un roman al lui Julian Barnes care spune că la tinerețe facem scenarii despre viața noastră viitoare, și la bătrânețe facem scenarii despre viața altora. Acest lucru e valabil și pentru Letiția din Fontana di Trevi pentru că, pe de-o parte, sunt amintirile ei traumatice în perioada dintre *Provizorat* și *Fontana di Trevi*, anii pe care nu i-am povestit până acum, îi povestesc prin amintiri, dar există și viața altor personaje asupra cărora ea reflectează. Cred că aceste personaje sunt la fel de importante în carte precum Letiția.”[3] Am insistat asupra acestui aspect, al epigrafului, pentru a se înțelege că nu e vorba doar de un simplu artificiu scriitoricesc, ci de o foarte serioasă reușită a unui scriitor de a găsi, din multitudinea de oferte, citatul cel mai reprezentativ care să anticipeze discursul, dar și să-l conțină, in nuce.

Este o realitate deja că *Fontana di Trevi*, ultimul roman al Gabrielei Adameșteanu întregește o trilogie, consolidată de prezența în trama romanelor a unui personaj-protagonist, în persoana Letiției Branea. Personajul are un parcurs existențial individual care nu poate fi disjuns de evenimentele care marchează istoria colectivă. În aceste condiții, se conturează mai multe planuri ale construcției discursului, care interferează: planul biografico-setimental în care evoluează protagonista (dar nu numai ea), de la adolescență la maturitate și la o viziune din perspectiva senectuții asupra oamenilor și întâmplărilor; planul istoric în centrul căruia se pot urmări faze ale trecerii de la un sistem socio-politic la altul, în speță de la comunism la capitalism cu modalitățile și consecințele corespunzătoare; în fine, un plan geografic, pentru că în acest roman două realități se pot pune în balanță: spațiul autohton versus Occidentul, care nu mai este doar o promisiune, ci a devenit o certitudine prin dobândirea libertății de mișcare. În măsura în care acești vectoris au precizat pe parcursul primelor două cărți, vom vedea în ce măsură se amplifică și se întăresc în noul roman. Dar un aspect important din punct de vedere tehnic îl reprezintă perspectiva narativă, interesant nuanțată de autoare de la un roman la altul. O apreciere la care subscriem aparține criticului Mihnea Bâlici: „Dacă *Drumul egal al fiecărei zile* (Cartea Românească, 1975) propune o narațiune la persoana I, din perspectiva tinerei Letiția Branea, în *Provizorat* (Polirom,2010) povestirea se desfășoară la persoana a III-a, implicând o distanțare de subiectul tramei, iar singurele elemente introspective sînt fie transpuse prin stilul indirect liber, fie prin anexarea unor fragmente din jurnalul Letiției. Așadar, în *Drumul egal al fiecărei zile*, există o tendință de subiectivizare

3 Andreea Chebac, op. cit. , *Interviu cu Gabriela Adameșteanu*

ceru
tă
de natura textului (este un roman al începutului de maturizare, centrul de greutate este axat pe viaţa personală, politicul fiind un fundal sugerat), care lipseşte în *Provizorat,* deoarece coordonata politicului în viaţa amoroasă a personajelor presupune acum o textură mai complexă, posibilă doar printr-o ipostaziere auctorială externă, mai degrabă analitică decît psihologizantă. Întrebarea care se pune: de ce revenirea la persoana I *în Fontana di Trevi*, probabil cel mai problematizant volum al trilogiei?"[4]

O explicaţie ar putea sta în faptul că în al treilea roman, ca şi în primul, protagonista interiorizează, subiectiv sau reflexiv episoade sau întâmplări care o solicită emoţional pentru a le descoperi sensul şi consecinţele, atentă să nu cadă totuşi în sentimentalism desuet. În structura mediană a trilogiei eroina experimenta o situaţie sentimentală care o surprindea pe ea însăşi, pentru a simţi nevoia să se distanţeze prin intermediul naraţiunii la persoana a III-a. Letiţia din primul roman nu avea stavilă în autoanaliza unor stări sau trăiri de care era avidă fie prin structura de sex, fie prin orizontul înalt al aspiraţiilor sale. Letiţia din ultimul roman are un bogat palmares existenţial, a făcut experienţe variate şi, mai ales, are atuul vârstei care este nu doar a senectuţii dar şi a înţelepciunii, ceea ce o justifică să analizeze şi să se supună în acelaşi timp cu luciditate unei autoscopii. Letiţia din *Provizorat* este obsedată de teama trădării încrederii pe care o investeşte în iubitul provizoriu, dar şi de spaimele care o urmăresc din trecutul tenebros al familiei sale. Chiar dacă şi această Letiţia este asaltată de îndoieli şi întrebări, ea nu are curajul să privească în sine, în acea fântână adâncă, cu ape învolburate. Perspectiva narativă reflexivă din *Fontana di Trevi* este a vârstei şi Letiţia poate fi şi severă cu sine şi cu cei din jur, poate fi şi concesivă, dar poate fi şi pragmatică până la cinism, căci, parafrazând un dicton celebru, „mi-e prietenă Sultana, dar mi-e mai prieten adevărul". Criticul Alex. Goldiş are o opinie despre ce înseamnă în economia trilogiei romaneşti această urmărire a personajului protagonist de-a lungul vieţii şi experienţelor pe care le-a făcut: *„Dinamica acestor trei vârste, coexistente în logica narativă a romanului, care practică un permanent du-te-vino întreţinut de memoria fluidă a protagonistei, e complicată şi mai mult de pluriperspectivism: chiar dacă iniţiativa narativă nu li se cedează propriu-zis (totul stă sub incidenţa subiectivităţii Letiţiei), celelalte personaje intervin în discurs cu propriile istorii şi puncte de vedere asupra lumii. Diversitatea vocilor, conjugată cu cea a instanţelor temporale, fac din Fontana di Trevi o naraţiune deschisă, ameţitor de complexă, cum puţine s-au scris în ultimii ani. Romanul e o excelentă meditaţie ficţională cu privire la fragilitatea individului prins între mişcările tectonice ale istoriei, care-i rescrie permanent biografia, afectându-i în mod cât se poate de direct prezentul."*[5] Aşa cum am mai afirmat, lectura primelor două romane din trilogie lăsa în urmă fie unele subiecte abia schiţate dar nedezvoltate, fie unele întrebări ce aveau nevoie de limpezire. De la un roman la altul eroina devine mai consistentă, dar are încă o siluetă „subţire", cu contur insuficient precizat. Asta pentru că însăşi protagonista nu este sigură de fi reuşit să se cunoască şi să se înţeleagă. Pe de altă parte, contextul în care se mişcă personajele este unul în permanentă schimbare şi asta influenţează desigur şi evoluţia acestora. Ne despărţeam la finele *Provizoratului* de o Letiţia devastată de părăsirea şi despărţirea de cei doi bărbaţi între care pendulează şi, în acelaşi timp, nevoită să rezolve singură spaima care-i bântuie prezentul: o sarcină nedorită, care stă sub semnul oprobriului şi chiar al vinovăţiei.

În *Fontana di Trevi*, după mulţi ani de la acel moment, protagonista cărţii este aceeaşi Letiţia Branea, cu care cititorul Gabrielei Adameşteanu este deja familiarizat. De această dată însă, apare în postura de emigrantă care se întoarce în România pentru a rezolva unele chestiuni familiale, ocazie a unei confruntări personale cu torentul amintirilor. Confruntarea se relizează pe mai multe planuri: incursiunea în trecutul social-politic al familiei din care provine şi care o marchează; trecutul ei de cetăţean, indiferentă sau opacă la zguduirile comunităţii din care face parte, absorbită de problemele personale (dezastrul şi consecinţele cutremurului din 1977):

4 Mihnea Bâlici, *Memoria ca pretext,* în *Observator Cultural,* nr. 963, martie 2019
5 Alex Goldiş, *Ţara biografiilor falsificate*, în revista *Cultura*, august 2010

„Accidentul de mașină care mă silise să văd relația statornicită a lui Sorin cu Dorina a fost însă atunci mai important pentru mine decât cutremurul care omorâse cel puțin 1540 de oameni, lăsase 11000 de răniți și numeroase familii sinistrate.”[6]; în fine, dar nu în ultimul rând, este vorba de confruntarea cu trecutul ei sentimental. Condiția eroinei este schimbată. Nu numai vârsta este alta (dar pe care, spre surprinderea celor care o cunosc, reușește să o mascheze cu succes: *„Au trecut trei decenii de când am emigrat, dar mi se spune des că anii nu se văd pe mine. Șuvițele aurii și cremele anti-aging îmi împrospătează tenul, eșarfele albastre și verzi îmi întăresc culoarea ochilor...La clinica la care lucrez, mi-am rezolvat pielea lăsată a gâtului. ...Fac periodic injecții cu acid hialuronic și botox...Am eliminat untul și zahărul, sunt lacto-vegetariană, nu mai fumez, înot, joc tenis..Sunt ceea ce mănânc , sunt ssa cum arăt – victorioasă.”*[7]. Confesiunea și autoanaliza dezvăluie o altă Letiția: nu mai este aeriană, plutind parcă deasupra lucrurilor, iluzionată de a trăi marea și definitiva iubire: *„Și dintr-odată, fără legătură cu ce am sub ochi, îmi trece prin minte că acelei părți din mine care îl visează pe Sorin noaptea nu de el îi este dor, ci de mine, cea care am fost odată. De ființa necugetată care de mult am încetat să fiu și pe care nu o mai pot întâlni decât în mine.”*[8] Este o femeie care pare ancorată în prezent, conștientă de lumea care o înconjoară, de regulile după care aceasta se mișcă. Letiția a devenit chiar pragmatică, în siajul soțului recuperat, care devine un comentator rece, lucid și cinic al eforturilor Letiției de a păstra legătura cu țara din care se exilase și pe care o judecă cu asprime*: „A devenit independent de politica din România....în stilul lui, sictirist...România, țara construită prin imitație, unde oportunismul se păstrează în memoria pământului: românii învață de mici limbi străine șinsă-și schimbe părerile cum le cade mai bine.*”[9] Alteori e și mai drastic în judecăți, inchizitorial, pentru a-și justifica ratarea: „*Țara aia care a fost a noastră, este un pământ blestemat! Din ce construiești, nimic nu durează, apare unul care dă cu piciorul și strică totul! Când toți nu se gândesc decât să plece unde văd cu ochii, ce sens ar avea să mă întorc eu?* ”[10] Petru găsește mereu defecte pe care să le etaleze cu dispreț, rece, tăios, ca un diagnostic al unei boli fără leac*: „ Asta-i România, miracolul și acatistele merg mână în mână cu ultima descoperire științifică”*[11]

Cronotopul romanului este modificat, relativ la romanul anterior, adăugându-i-se o nouă coordonată spațială: cea a Occidentului care nu mai este o iluzie eliberatoare, ci a devenit o realitate, un spațiu existențial. Letiția s-a reunit și s-a conciliat – surprinzător!? – cu Petru și locuiește de aproape trei decenii în Vest, mai întâi în Germania și apoi în Franța. Viața ei a intrat pe un alt făgaș, pare că nimic din ce trăise înainte de emigrare nu o mai atinge. Și totuși, Letiția profită de libertatea de mișcare câștigată și de români în 1989 și vine frecvent în țară cu un pretext, aparent: să revendice moștenirea rămasă de la tatăl și unchii săi, Caius și Traian Branea. Aceste două realități spațiale determină și structura întregului material epic: romanul are două părți, fiecare cu un titlu propriu, marcând un teritoriu al existenței în prezent a eroinei și altul al unui bogat repertoriu de amintiri. Ceea ce este interesant este numele, identic dar bilingv, motivat de existența dublă a protagonistei: *Aleea Teilor*, unde se află locuința prietenilor Morar în București și *Allé des Tilleuls*, unde domiciliază într-o mică localitate franceză cuplul Arcan. Coincidență sau nu?! Cele două secțiuni ale romanului sunt inegale. Cea de a doua are mai mult semnificația unui epilog, menit să clarifice unele situații și să deschidă orizontul altor întrebări care fac și din această nouă carte a Gabrielei Adamesteanu o posibilă *opera aperta*. Aici sunt concentrate reflecțiile la condiția de emigrat, clarificând, din perspectiva Letiției, ideea imposibilei, definitivei ieșiri din condiția nativă. E ceva greu de definit dar în același timp greu de ignorat și e dureros să constate că după atâția ani nu au fost acceptați, ci priviți mereu ca niște venetici: *„O lume cu istoria ei complicată – istoria* ***lor,***

6 Gabriela Adamesteanu, *Fontana di Trevi*, Iași, Editura Polirom, 2018, p. 134
7 Gabriela Adamesteanu, ***op. cit.***, p. 13
8 Ibidem, p. 111
9 Ibidem, p. 22
10Ibidem, p. 113
11 Ibidem, p. 161

în care nu poți intra îndeajuns de adânc nici când ajungi acolo la vârsta Claudiei."[12] De asemenea, unele dintre problemele lăsate în suspensie primesc un răspuns sau o posibilă, ulterioară rezolvare. O întrebare care mai persistă ar fi de această dată dacă Letiția ar mai avea ceva de împărtășit sau de retrăit, fiindcă imaginarea unei existențe a protagonistei la vârsta senectuții avansate în neputință este schițată în această carte prin destinul lui Frau Poldi.

Cât privește coordonata temporală, este un prezent al discursului, precizat de una – cea mai recentă – dintre vizitele Letiției în țară sub pretextul amintit. Este posibil de stabilit care este momentul acesteia, fiindcă descoperim pe parcursul textului mai multe precizări: Letiția s-a despărțit de Sorin în ziua cutremurului din 1977, an în care Petru plecase *afară*, decis să nu se mai întoarcă; s-a reunit cu Petru trei ani mai târziu *„Când l-am reîntâlnit la Műnchen...ct nu ne văzusem, trecuse peste el zece ani, nu trei."*[13] , căci în 1981 când avusese loc atentatul asupra Europei Libere, Letiția se afla și ea la Műnchen. În alt moment Letiția se referă la cele trei decenii de când emigrase: *„Au trecut trei decenii de când am emigrat..."*[14] Deci am putea stabili că prezentul discursului ar coincide anilor 2010. Însă se pare că scriitoarea se apropie cât poate demult de realitatea românească din preajma apariției romanului, fiindcă o replică a lui Petru ne fixează undeva după 2014: *„Dacă ar mai trăi, i-ai găsi pe toți la Cotroceni! Lângă Băsescu! Lângă Iohannis! Lângă oricine stă pe scaunul ăla!"*[15] , iar într-un alt pasaj este comentat atentatul cu un camion de pe London Bridge, care a avut loc pe data de 6 iunie 2017. Cât privește recursul la trecut, este o traiectorie mai amplă și mai sinuoasă, determinată de capriciile sau stimulii care antrenează fluxul memoriei. Trecutul se derulează tumultuos sau mai greoi, după cum încărcătura lui se răsfrânge asupra eroinei.

Prima parte, *Aleea Teilor,* e alcătuită din 18 capitole, fiecare având un titlu propriu. Dintre acestea, 14 reprezintă nume proprii de persoană, invocând personaje care, într-un fel sau altul se intersectează sau influențează existența protagonistei. Unele dintre acestea există în prezentul revenirilor Letiției, influențându-i aprecierile și judecățile critice față de realitatea postrevoluționară a României: Petru Arcan, Sultana și Aurelian Morar, Daniel, Tincuța. Altele, deși aparțin aceleiași perioade, nu sunt interlocutori, decât, eventual, imaginari ai Letiției, care nu-i poate ignora fiindcă fac parte, fie și tangențial, din viața eroinei: Claudia Morar și Alina Izvoranu, în măsura în care poate, prin intermediul lor, să cântărească diferența de viziune între generații. Alte capitole primesc numele unor personaje care vin din trecutul Letiției. Unele dintre aceste nu au partitură proprie în discurs, cel puțin pentru că nu mai sunt în viață sau au o existență învăluită în mister, ci se constituie doar din amintiri sau documente greu accesibile: unchii Branea – Caius și Traian, Harry Fischer, vărul Rafael sau iubitul ocazional, Claudiu Morar. Două personaje, a căror existență se prelungește peste timp, și care au avut un rol important în viața eroinei, dau numele altor două capitole: Sorin Olaru și Dorina Gabor. Deși Letiția își caută trecutul, confruntându-se cu cei care, într-un fel sau altul, fac parte din acesta, tocmai cu cei care au marcat-o mai puternic nu se mai întâlnește efectiv, mulțumindu-se să-i evoce din memorie sau prin recursul la imaginație, cum descoperim în capitolul *Viața în trei.*

Facem o altă observație în legătură cu titlul altor două capitole: *Juniorul* și *Doctorița fără nume*. Dacă insistă asupra figurii unchilor săi, ar fi fost firesc să-i dedice un capitol și tatălui ei, Victor Branea. În romanul anterior aflasem deja despre resentimentul față de acesta, accentuat de rapida consolare în tovărășia altei femei după ce mama Letiției, Margareta Branea, murise, deși Sorin încercase să-i schimbe atitudinea. Intransigența aceasta o regăsim și în romanul actual, până ce un detaliu, deloc însă neimportant, îi va pune în altă lumină evenimentul de odinioară: *„Când ea a murit la spital, i s-a făcu automat autopsie și așa am aflat că avea uterul scos, când și-o fi făcut operația de n-am știut? Tata a mormăit ceva de genul nu contează că nu mai era femeie, el a ținut*

12 Gabriela Adameșteanu, ***op. cit.***, p. 387
13 Ibidem, p. 260
14 Ibidem, p. 12
15 Ibidem, p. 24

la ea!"

[16] Dar, cu toate că lui Victor Branea îi datora „asigurarea de bătrânețe", rezultată în urma recuperării și vânzării conacului familiei Branea de la Izvorani: *„Adevărul e că, mulți, puțini, banii luați pe partea mea din moștenirea tatei, puși în contul meu de bancă, nu în contul lui Petru, au venit la vreme. Pentru toate neplăcerile înghițite o viață din cauza lui, am primit o modestă asigurare de bătrânețe."*[17] , nu-i dedică un capitol aparte. Aceluiași resentiment trebuie să-i atribuim faptul că numele fratelui vitreg este ignorat (sau când o va face este menționat cu ironie), amintindu-se doar descendența și diferența de vârstă prin simplul adjectiv substantivizat – *Juniorul,* poreclă pe care i-o dăduse Petru. Celălalt titlu este direct și adevărat în simplitatea lui: doctorița care îi salvase viața Letiției cu riscul propriei sale libertăți rămâne, în ciuda eforturilor de a o identifica, o mare și misterioasă necunoscută, dar neputându-i nega, din această cauză, cât de mult contribuise la schimbarea totală a vieții sale. Cu toate că titlurile trimit la impresia că în interiorul lor se proiectează figura celui anunțat din varii secvențe înregistrate în timp, lectura demonstrează contrariul. Cele mai multe dintre personajele care dau numele lor capitolelor se conturează din secvențe însumate din mai multe capitole. Iar într-un capitol cititorul adună informații despre alte întâmplări și personaje, a căror prezență este reclamată de un anumit detaliu care stimulează memoria afectivă și fluxul acesteia, după un ritm involuntar și o forță necontrolată, pentru că trecutul ne Domină, în pofida voinței noastre: „Trecutul rula continuu pe ecranul minții mele, nu-l mai puteam opri, mi se stricase telecomanda."[18] Dacă ne gândim la consecințele asupra geometriei romanului, am putea spune că fiecare capitol figurează o serie de cercuri concentrice, prin cumulul de informații-amintiri, toate concentrându-se în jurul Letiției, personajul care evocă, analizează, cercetează sau trage concluzii ori pune verdicte. Impresia de ansamblu ne poate duce din nou la impresia unui grandios puzzle sau a unui mozaic. Și de această dată polifonia scriiturii este evidentă, fiind ușor de remarcat pulurivocitatea construcției, deși în cea mai mare parte „vocea" cea mai pertinentă este cea a protagonistei. Oricum, cititorul este iarăși provocat să-și educe răbdarea și chiar perspicacitatea pentru a ajunge la imaginea finală. Nu este o lectură facilă, cum nu era nici romanul anterior. În același timp, cititorul atent constată că, deși romanul este amplu, nimic din ceea ce el derulează nu este de prisos, de umplutură. Fiecare secvență, fiecare frază necesită reflecție, se cumulează cu alte frazări anterioare cărora le descifrează sensul. De aceea este greu să decelezi esențialul, fiindcă totul este esență. Cu toate acestea, câteva nuclee epice se pot reține și aduce în prim plan.

Evoluția personajului Letiția în primele două romane ale trilogiei este variat reprezentabilă: liniar-monotonă, ascendentă, stagnantă, fragmentată, iluzoriu-progresivă sau iremediabil, aparent, frântă, prăbușită. În finalul romanului *Provizorat* Letiția pare să fi atins pragul cel mai de jos al disperării: trădată, părăsită. În *Fontana di Trevi* ne reîntâlnim cu Letiția. Deși constatăm că este alta decât cea de care parcă abia ne despărțisem, regăsim natura dual a personajului, chiar dacă datele problemei s-au schimbat. Letiția a emigrat în Vest, în Germania, la Műnchen, la chemarea lui Petru pentru întregirea familiei*: „...îl întorsese pe dos vestea cutremurului....Atunci s-a gândit, pentru prima oară, că trebuie să mă scoată și pe mine din țară."*[19] Acolo a trebuit să treacă prin fazele înjositoare ale Ausländer-ului, atenuate de prezența și consilierea lui Frau Poldi, bona pe care Morarii o angajaseră cândva pentru fiica lor, Claudia. Cu perseverență, își reconsideră viața și se califică în calitate de kinetoterapeut, ceea ce îi va fi de folos la mutarea în Franța unde se angajează la o clinică de recuperare. Cu timpul, situația financiară a familiei se stabilizează, relația cu Petru se echilibrează, vechiul interes pentru scris se redeșteaptă și Letiția finalizează proiectul de roman prefigurat de notațiile înfrigurate pe care le făcuse, cândva, în caietul dăruit de Sorin și pe care-l ascundea sub saltea. Descoperim o Letiția sigură pe sine,care pare să fi dobândit acel autocontrol, încât să nu se mai simtă complexată sau depășită de o situație neprevăzută. A învățat să se

16 Gabriela Adameșteanu, ***op. cit.***, p. 159
17 Gabriela Adameșteanu, ***op. cit.***, p. 280
18 Ibidem, p. 61
19 Gabriela Adameșteanu, ***op. cit.***, p. 130

îngr
ijeas
că după standardele și metodele de întreținere fizică: *„Oricât mă străduiesc să le alung, imagini de atunci îmi reapar în fața ochilor, în timp ce-mi fac genuflexiunile și exercițiile de stretching.”*[20] (și psihică: în Franța ea frecventează un psiholog, a cărui misiune este să o învețe să-și gestioneze traumele), trezind invidia femeilor de aceeași vârstă.

În consecință, Letiția este decisă să nu abdice în fața timpului care se precipită să-și urmeze traiectoria. Are acum încredere să-și mai facă proiecte, ignorând cu bună știință că se îndreaptă spre senectute, sfidând „boala” bătrâneții care a început să-i dea târcoale. Vine acum des în țară, motivându-și sieși, lui Petru și cui ar mai fi interest că este preocupată să recupereze moștenirea de familie, care ar fi reconfortantă și benefică, deschizătoare de oportunități în viitor, inclusive de planuri utopice de reîntoarcere. De altfel, anvelopa temporală a prezentului încape în economia uneia dintre acele zile în care procedurile birocratice, avocățești, par să o acapareze pe Letiția, zi care poate fi și datată cu precizie – într-un pasaj este comentat atentatul cu un camion de pe London Bridge, care a avut loc pe data de 6 iunie 2017: *„Îmi controlam mobilul și cardeurile...când, deodată Letiția! Letiția! Vocea panicată a Sultanei. Literele roșii de Breaking News au umplut ecranul atârnat pe perete, «Atentat la Londra! Un camion a intrat în pietonii de pe London Bridge!”»*[21].

Totodată, Letiția, care a descoperit cea mai ieftină și eficace terapie, prin scris, a definitivat romanul rezultat în urma prelucrării notațiilor încredințate cândva caietului „de sub saltea”[22] și dorește să o readucă în atenția cititorilor pe Lelia Arcașu. Ca atare, de această dată călătoria mai are și scopul de a găsi un editor pentru cartea sa. Letiția se consideră o persoană modernă, preluând din anii trăiți în Occident acea detașare și siguranță dar și stimă de sine. Doar că trecutul nu renunță să-i trezească amintiri și astfel ne reîntoarcem pe firul timpului, cu opriri involuntare într-un moment sau altul de pe salba de întâmplări a căror protagonistă a fost. Distanțarea de spațiul în care bucuriile se îngropaseră adânc sub presiunea insatisfacțiilor, neîmplinirilor și mai ales a traumelor fizice și sufletești poate fi considerată soluția recuperării sinelui și a valorificării șansei de a se recompune ca persoană liberă, independentă. Cu toate acestea, *dincolo* fiind, asimilează știrile despre ceea ce se petrece în țară, un loc ce *acolo* deșteaptă nostalgii sau regrete, experimentând starea de *mal du pays* la care se referă Petru sau Aurélie, la care apelase pentru a se elibera de demonii trecutului: Oricum, eroina își recunoaște o dublă personalitate, detererminată de mediul în care trăiește.

Nu putem nici noi să urmărim o cronologie, ci doar să decupăm astfel de momente, care ne-o vor arăta pe Letiția nu mai puțin marcată de incertitudini, asaltată de întrebări, dar mai reflexivă, filozofând asupra vieții sale: *„Ce sens ar avea să le stric povestea, care ne pune, și pe mine, și pe Petru, într-o lumină mai bună decât meritățm? Viața fiecăruia nu este ceea ce ni se întâmplă, ci ceea ce își imaginează cei din jurul nostru că ni s-a întâmplat.”*[23], a cunoscuților dar și a societății românești, în general, mai ales că istoria ultimelor decenii fusese și încă mai era tumultuoasă, tatonând încă o interminabilă și incertă tranziție spre niciunde.

„Faptele noastre ajung la urmași, dar nu și ghemul încâlcit al motivațiilor”, gândește la un moment dat eroina romanului. Intrată pe făgașul amintirilor, Letiția selectează fapte, întâmplări, evenimente variate și distanțate în timp. Unele sunt mai dense ca material faptic, pentru că aparțin de intimitatea existenței sale, le-a trăit cu intensitate și cu suferință și frică. Altele, deși foarte importante și acestea, s-au depozitat în memorie venind din surse exterioare, relatate de alții sau de diferite canale media, naționale sau străine. Memoria le-a înregistrat însă pe toate, deoarece oricât n-ar vrea să recunoască, cordonul ombilical ce o ancorează încă de matricea natală nu a fost tăiat, din varii motive. Criticul Victor Cubleșan aprecia reușita prozatoarei și lansa o ipoteză cu care suntem de acord: *„Gabriela Adameșteanu devine astfel unul dintre puținii autori români care, prin toate titlurile publicate, elaborează un singur (supra)text, o lume foarte personală și complexă. De*

20 Ibidem, p. 98
21 Gabriela Adameșteanu, ***op. cit.***, p. 238
22 Idem, p. 67
23 Idem, p. 226

altfel, această trilogie pe moment pare a fi, în acest punct, un proiect deschis, Letiția Branea, personajul central, neterminându-și traseul. Finalul romanului e ambiguu în acest sens, închide coperta acestei narațiuni, dar lasă deschise mai multe uși spre o continuare care ar putea să existe sau nu – autoarea nu este genul care să publice des și ușor. Un studiu de bătrânețe al Letiției Branea ar fi o linie firească de dezvoltare, după cum, dacă nu se va concretiza, personajul nu va rămâne incomplet, ci doar suspendat în fața unui final care va putea fi imaginat la fiecare lectură nouă."[24]

BIBLIOGRAPHY

Adamesteanu, Gabriela, ***Fontana di Trevi,*** Iași, Editura Polirom, 2018

Adamesteanu, Gabriela, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2017

Andreea Chebac, *Interviu cu Gabriela Adameșteanu, ,,Am vrut totdeauna să fiu un scriitor, nu scriitoare,* booking.ro, 25 oct. 2018

Bâlici, Mihnea, *Memoria ca pretext,* în *Observator Cultural*, nr. 963, martie 2019

Cubleșan, Victor, ***O plecare, o întoarcere, o fântână***, în revisteaua.ro

Goldiș, Alex, *Țara biografiilor falsificate*, în revista *Cultura*, august 2010

24 Victor Cubleșan, ***O plecare, o întoarcere, o fântână***, în revisteaua.ro

LIF

E ON A PLATFORM - MOTIFS AND SYMBOLS

Oprica Ioana Nițulescu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The novel represents a mirror of the traumas that communism has generated in the consciousness of man incapable of accepting domination, but devoid of strength and courage to revolt.
A parable with a political and social foundation in which the reader discovers descriptions and symbols that refer both to the political period in which the book was published and to the author's emotional torments.
The thematic universe of the novel is based on personal or universal myths, motives and themes such as loneliness, emptiness, love, death, time, destiny.
The art of the word is fascinating in the work of Octavian Paler, the symbols inserted in the text offering the reader the opportunity to discover new, multiple, surprising meanings of the words.

Keywords: platform, emptiness, cobra, time, destiny.

Octavian Paler publică romanul intitulat simbolic ***Viaţa pe un peron*** în anul 1981, atunci când sistemul politic din România îngrădea libertatea oamenilor și libera exprimare, semănând în societatea românească neliniște, teamă și nesiguranță.

Opera este o parabolă cu substrat politic și social, cititorul descoperind în text descrieri și simboluri ce fac referire la perioada politică în care s-a publicat cartea, dar și la frământările sufletești ale autorului. Acesta încearcă să explice decizii luate într-o perioadă dificilă, atunci când nu i se oferea individului libertatea de a alege fără riscul de a se sacrifica atât pe sine, cât și pe cei apropiați lui.

Prin reacţia cenzurii şi încercarea de a interzice publicarea romanului, s-a creat încă din momentul apariţiei impresia de text interzis, trezind astfel și mai mult curiozitatea publicului și dorința de a fi citit.

Se remarcă în titlul operei prezenţa articolului nehotărât „un” care indică obiectul individualizat fără a-l identifica, arătând intenţia autorului de a generaliza o stare de fapt ce domina în societatea acelor vremuri. De asemenea, titlul indică preferinţa autorului pentru limbajul metaforic, cu scopul de a atrage atenția și interesul cititorului.

Romanul apare ca o oglindă a traumelor pe care comunismul le-a generat în conştiinţa omului incapabil să accepte dominaţia, dar fără să se poată revolta.

Universul tematic al romanului are la bază mituri personale sau universale, simboluri, motive și teme predominante precum singurătatea, iubirea, moartea, timpul, credința, destinul, mlaștina, visul…

Singurătatea reprezintă tema fundamentală a operei paleriene, autorul considerând solitudinea omului o cale sigură și necesară pentru a ajunge la înțelepciune prin autoanaliză. Singurătatea lui Paler este una asumată, dorită, izolarea în propriul eu fiind modul său de a se analiza permanent și de a se confesa cititorului.

Cartea este în mare parte o confesiune amplă, în care meditația, introspecția și frământările interioare conturează portretul scriitorului și descifrarea evenimentelor esențiale ale istoriei, cauzele și încercările de a reabilita trecutul, de a înțelege și de a accepta prezentul.

Arta cuvântului este fascinantă la Paler, simbolurile prezente în text oferind posibilitatea cititorului să descopere sensuri multiple ale cuvintelor și înțelesuri noi, surprinzătoare.

iața

pe un peron frapează prin elementele contradictorii ce scot în evidență paradoxul ca element central al operei. Se observă o permanentă contradicție între existență și moarte, între putință și neputință, între adevăr și falsitate, între luptă și renunțare.

În centrul romanului se află un topos vag precizat, o gară pustie pe al cărei peron se refugiază un profesor de istorie de 41 de ani și o femeie pe nume Eleonora, apropiată ca vârstă de acesta. Personajele sunt ostatice într-un spațiu suspendat în timp, după ce-și părăsesc orașele de frică. Izolarea le oferă posibilitatea să mediteaze la destinul căruia nu i te poți împotrivi și la complicitatea involuntară impusă de societate.

Cele două personaje par a fi două jumătăți ce formează un întreg, cei doi crează cuplul perfect, căci sunt mânați de aceleași temeri și determinați să găsească o soluție pentru a se salva de pustiu, dornici să comunice, să se destăinuie și să fie înțeleși.

Omul, perfecțiunea universală, își caută toată viața perechea, jumătatea, iar autorul alege ca cei doi să se întâlnească în pustiu și să formeze un cuplu, fără a avea o relație amoroasă. Nu există sentimente între cei doi, ci doar o conviețuire acceptată reciproc, având experiențe de viață asemănătoare.

Personajele sunt confuse privind modalitatea în care au ajuns în acea gară pustie. Singura certitudine pe care o au este aceea că și-au părăsit orașele de teamă și că au călătorit fără scop, urcând întâmplător într-un tren de marfă. Cititorul este surprins de absurdul situației în care se află cele două personaje, de motivele ruperii de societate, de drumul dintre coșmar și realitatea uluitoare a locului în care se exilează.

Decid să se desprindă din mediul lor de viață și să înfrunte necunoscutul, alegând să se îndepărteze de realitatea tristă în care trăiau, pe care nu o mai puteau accepta. Meditează în pustietate, devenind voci prin intermediul cărora autorul supune atenţiei cititorului câteva dintre problemele ce fac obiectul numeroaselor sale reflecții: singurătatea, pustiul, destinul, ideea de dreptate, frica, eșecul, moartea ori credința. Se fac trimiteri la reperele spaţio-temporale, ele însele cu semnificaţii simbolice.

Gara simbolizează locul de refugiu imaginar în care să se ascundă de lumea aflată într-o continuă degradare sau poate reprezenta consolarea într-un paradis creat de instanța feminină prezentă în text. Feminitatea acesteia reprezintă paradisul descoperit într-o mlaștină, frumusețea născută din noroi sau gura de oxigen într-un spațiu sufocant. Gara ar putea fi reveria sau autosugestia provocată de dorința intensă de a se izola de lumea înfricoșătoare pe care o părăsesc voit.

Protagonistul devine el însuși o gară prin izolare sa în acel loc. El fuge de ceva și intră în pustiu fără să-și explice cum a ajuns acolo, fără să-și amintească clar cum a parcurs drumul. Gara poate fi doar o nălucire, un vis, un loc de tranzit în care staționează în drumul lor spre o lume mai bună.

Deși este pustie, gara surprinde prin prezența în spațiul acesteia a unor elemente și simboluri care fac parte dintr-o zestre existențială: litere, ceas, ghișeu, apa ca sursă a vieții.

Gara pustie este un refugiu care-i oferă posibilitatea protagonistului de a cunoaște, de a afla ce a fost și de unde vine. Lucrurile descoperite în gară îi aduc aminte de spațiul în care trăise, sunt elemente care îl leagă de trecut, pe care le duce cu sine, retrăind cu intensitate momente din trecut.

Paler însuși, asemeni personajului său, vrea să iasă din destin, din captivitate, prin intermediul cuvintelor – simbol, găsindu-și refugiul în literatură. Duritatea cuvântului este modul în care se opune sistemului, arma cu care are curajul să lupte, atrăgând atenția asupra neregulilor din societatea comunistă.

Teama de destin duce la tăcere și apoi la moarte, de aceea încearcă să lupte împotriva acestuia, să i se opună scriind, căutând răspunsuri și asumându-și slăbiciunile.

Protagonistul nu știe dacă eforturile sale îl vor duce spre adevăr sau spre o himeră. Este năucit de ceea ce i se întâmplă și nu mai înțelege nimic. Este surprins de ilogicul situației în care se află, încercând să găsească o ieșire din împrejurarea lipsită de sens.

În opoziție cu imaginea mată a spațiului descris și a elementelor sumbre, opace, cum sunt grota, nămolul, mlaștina, pământul pustiit de soare și crăpat de secetă, apare marea cu mirajul acesteia și cu speranța că se va desprinde din captivitate. Ea simbolizează infinitul, libertatea, speranța.

Autorul judecă ideea de temporalitate a omului; gara este un exil provizoriu, dar fascinant, o împrejurare temporară în care omul meditează la o situație de viață bizară, analizează tot ce i se întâmplă, își explică deciziile și se justifică citiorului, sperând să fie înțeles.

În anii '80 comunismul se arăta îngrozitor, restricțiile impuse societății deveniseră din ce în ce mai aspre, iar spaima și teroarea dominau în societatea românească instigând la ipocrizie și la folosirea măștii ca modalitate de supraviețuire.

Personajele se rup de societate, pentru că sunt abrutizate de spațiul colectiv în care trăiesc, fiind marcate de schimbarea ordinii publice și decăderea umană. Fuga celor doi pare corectă, atâta timp cât orașul este un haos în care nu se mai poate trăi. Omul devine fiară, iar lumea nevrozată pare cuprinsă de o molimă ce demolează tot în spațiul personajelor și naște frică.

Ordinea lumii este guvernată de nesiguranță, casele sunt zăvorâte, iar geamurile au zăbrele, făcându-le să semene cu niște închisori în care oamenii sunt întemnițați în propriile locuințe prin teroare. Este o formă inițială de apărare care devine vulnerabilă în timp, căci și aici intimitatea și siguranța dispar.

Teama de hoți, de dresori, de întuneric, de cobre ori de câini se transformă într-o teamă generalizată de lume. Haosul din orașul Eleonorei are la bază antiteza lumină-întuneric. Spargerea becurilor stradale ce luminau calea trecătorilor și le ofereau siguranța sugerează un simbolism dramatic. Oamenii sunt dezorientați în întuneric, fiind astfel controlații și dirijați de asupritori doar în direcția dorită de aceștia.

Cele două personaje parcurg un drum sinusoidal dinspre trecut spre prezent și încearcă să găsească drumul spre un viitor mai sigur.

Prin intermediul parabolei autorul acuză cenzura sistemului politic instalat în țară și frica implementată în oameni de a-și exprima liber opiniile și nemulțumirile, acceptându-și destinul fără să aibă curajul să se opună sau să se revolte, de teamă că-și vor pierde libertatea.

Izolat pe un peron pustiu de gară Profesorul constată cu surprindere că timpul își schimbase cursul și nu mai curgea firesc, iar personajele par suspendate în timp, într-o lume paralelă.

Apare dedublarea personajului care este într-o permanentă confuzie, încercând să se revolte; este înfrânt, prăbușit, îl obsedează umbra și îmblânzitorii de cobre.

Umbra simbolizează fața întunecată a existenței, dar este un paradox între această sugestie și cea care susține faptul că umbra aparține omului și face ființă cu acesta cât timp este în viață. Dacă îl urmărește, există o speranță, înseamnă că e viu.

Cobra simbolizează răutatea lumii, este veninoasă și poate aduce moartea omului lipsit de apărare. Îmblânzirea cobrei sugerează îmblânzirea lumii prin diverse doctrine sau forme de comandă, prin acțiuni coercitive. Se poate realiza o asociere între cerșetorul cu șarpele în sân care amenință trecătorii instituind teroare printre oameni și proverbul: „Am crescut șarpe la sân!" sugerând versalitatea existențială, iar șarpele poate fi asociat cu o degenerare prin copiere a omenirii.

Pentru că lumea este veninoasă precum cobra, autorul crede că îmblânzind cobra va reuși să îmblânzească veninul lumii. Apare aici antiteza victimă-călău. Cobra este învinsă doar de mangustă, pentru că aceasta este imună la veninul său. Omul în schimb este nefericit pentru că nu are imunitatate în fața cobrei, în fața lumii veninoase. Autorul numește omul o mangustă imperfectă, dovedit fiind faptul că viața însăși este imperfectă, iar destinul trebuie privit din față și înfruntat.

Acțiunea romanului poate fi doar rodul unor halucinații ale personajelor, constatând că exilul nu le-a adus liniștea. Meditează la singurătatea trăită printre oameni și în pustiul în care au ajuns, la viața dinainte și cea pe care-o trăiesc în gara pustie. Gara le oferă șansa temporară de a scăpa de teroarea și nesiguranța vieții în care trăiau, însă conștientizează că este doar un punct de

sprij
in provizoriu. Peronul gării le oferă o siguranță temporară, până când vor găsi soluția ieșirii din acest labirint.

" În gara asta am aflat că frica de pustiu e şi mai rea decît frica de oameni. Cu oamenii te mai înţelegi, te fereşti, te explici, profiţi de o licărire de compasiune. Uneori frica aţipeşte sau oboseşte. Deh, oamenii au slăbiciunile lor. Nu sînt absoluţi ca pustiul. Pustiul nu iartă, nu uită şi n-are momente de slăbiciune. El e orb şi implacabil."[1]

În contrast cu viața dinainte, pustiul în care ajung este tăcut, prea liniștit, înfiorător. El este doar un refugiu pentru cele două personaje, de unde trebuie să plece la un momnt dat către ceva ce nu poate fi definit, pentru că nici ei nu știu ce-și doresc. Totul este ambiguu, neclar și incert, iar personajele par să se învârtă într-un cerc vicios din care nu există nicio ieșire.

Secvența care redă țipătul demonic al unei femei dintr-o frizerie și indiferența oamenilor care priveau implacabil reacția femeii fără să intervină scoate în evidență antitezele dintre curaj și lașitate, dintre dreptate și nedreptate, dintre putință și neputință. Părea un țipăt într-un spațiu surd, un țipăt sub un clopot de sticlă, iar protagonistul este șocat de faptul că femeia prelua fețele oamenilor din jur, inclusiv fața lui, transformându-se într-un mod grotesc.

Interpretarea acestei secvențe narative poate fi făcută din mai multe perspective. Reacția femeii arată o metamorfozare generalizată a durerii și a spaimei implementate în oameni. Țipătul femeii indică curajul acesteia de a se exterioriza arătându-și nemulțumirea și neputința de a mai suporta durerea. Indiferența și ignorarea ei de către ceilalți este o formă de ipocrizie. Oamenii acceptă lumea imperfectă în care trăiesc conștientizând că nu o pot schimba. Țipătul ei poate fi țipătul mulțimii înfricoșate care n-are curajul să strige, dar și al autorului despre sine, despre ce este și ce nu poate fi. Determină cititorul să se întrebe cine este de vină pentru țipătul femeii și să găsească răspunsuri la această întrebare.

În lupta cu propriile frici și obsesii, naratorul-personaj recunoaște în chipurile îmbânzitorilor de cobre din orașul în care locuia pe frizerul său ori femeia pe care a auzit-o urlând în frizerie, dar și chipul său descoperit cu stupoare ca într-o oglindă la câțiva indivizi pe stradă. Autorul sugerează prin aceste transformări vizuale generalizarea neputinței umane, a lașității și a fricii de moarte, privită ca o pandemie umană. Țipătul neputinței este auzit și de Eleonora, de aceea alege să fugă din orașul său, pentru că nu-l mai putea suporta.

Autorul face elogiul nebuniei, asemeni lui Erasmus din Rotterdam, întrebându-se prin intermediul personajelor sale până unde ajunge ideea de nebunie cauzată de o realitate a existenței. Profesorul simte că e nebun, dar un nebun neobișnuit. Constată cum nebunia unui om este indusă de către ceilalți care se cred sănătoși, dar de fapt ei sunt nebuni. Dilema sa este: cum poate fi el considerat nebun într-o lume nebună? El are o problemă sau lumea în care tăiește?

Protagonistul nu evoluează pe parcursul operei, ci se pierde în filosofia unui personaj, marcat de faptul că realitatea este deformată de cei din jurul său, de natura socială, istorică și de forme existențiale.

Problemele analizate de autor și de personajele sale au la bază experiențe de viață proprii, prin care se încearcă identificarea cititorilor cu situațiile prezentate pentru a înțelege și tolera comportamentul personajelor, deciziile, reacțiile și transformările provocate de teroare și de nedreptate.

Textul abordează astfel dictatura văzută ca stare interioară, ca reacţie în planul unui spirit dominat de teamă, o meditaţie gravă asupra consecinţelor în planul conştiinţei individuale a oricărei forme de opresiune exercitată aupra oamenilor de-a lungul istoriei.

Omul este interesat de ideea de a cumpăni viața, marcată de cumpenele vieții. De aceea, gara devine o zonă suspendată în care protagonistul se pierde, un loc potrivit pentru introspecție, unde personajul are libertatea de a diseca dileme istorice și existențiale, într-un monolog dialogat sau în discuțiile purtate cu Eleonora, care se dovedește un bun ascultător.

1 Octavian Paler, *Viața pe un peron*, București, Ed. Corint, 2007. p.151

A pare peste tot ideea de mișcare în spațiu; drumul este un element simbolic important în operă, sugerând neputința omului de a-și păstra echilibrul, de a-și găsi locul.

Personajele parcurg două drumuri existențiale; cel al trecutului, populat de oameni, erodat de formele sociale de existență de lungă durată sau temporară de care cei doi se îndepărtează și cel prezent, erodat doar de propria pustietate, un drum al singurătății și izolării de lume.

Celor două li se alătură un al treilea drum, al viitorului, căutat, necunoscut, incert. Nu este clar dacă personajele în căutările lor pentru a descoperi o cale de ieșire din pustiu doresc întoarcerea în locul de unde au plecat, ceea ce pare absurd, sau căutarea unui alt spațiu mai prietenos.

Descrierea spațiului este făcută mai întâi în ansamblu, apoi se insistă pe detalii, dinspre general spre particular, dinspre exterior spre interior: în fața gării, în depărtare, se întinde o pădure în care se pierde o cale ferată, sugerând drumul viitorului, ce se dovedește a fi enigmatic și nesigur, fără a avea certitudinea unei destinații.

În spatele gării, tot în depărtare, se află o mlaștină în care se pierde o altă cale ferată. Este drumul periculos lăsat în spate de personaje, cel pe care nu se mai pot întoarce pentru că sigur îi va duce la pierzanie. Ambele perspective de a se desprinde de pustiu sunt riscante, căci duc spre necunoscut, transmit nesiguranță, fără a oferi o cale de scăpare și nici speranța unei evadări spre un loc sigur.

Prin judecata sa, șinele de cale ferată oferă o perspectivă de plecare și pot aduce salvarea. În planul real, naratorul judecă și caută unde duc șinele de tren, fără să găsească ieșirea din pustiu, ceea ce accentuează absurdul situației în care se află.

Autorul oferă câteva detalii sugestive referitoare la acest spațiu al izolării în care s-au retras cele două personaje: în apropierea gării, înaintea întinderii mlăștinoase, se află o fântână care simbolizează șansa la viață, posibilitatea supraviețuirii în pustiu oferită celor două personaje de către destin.

Un alt detaliu semnificativ îl reprezintă ceasul agățat pe un perete în sala de așteptare, căruia îi funcționează doar minutarul, sugerând faptul că timpul în acest loc se scurge altfel decât în lumea obișnuită. Pierzând noțiunea timpului, cei doi rătăcitori nu mai sunt constânși de timp și pot medita în voie. Lipsa ghișeului de unde ar putea cumpăra bilet către o destinație sugerează faptul că așteptarea poate fi nedeterminată, iar probabilitatea apariției unui tren care să-i scoată din acest pustiu să fie imposibilă.

În meditațiile sale, autorul constată că viața poate fi văzută ca o stare de tranzit între naștere și moarte sau poate fi un peron de gară unde te zbați să ocupi un loc într-un tren, sperând că acesta îți va asigura liniștea și siguranța. Călătorii vor observa cu surprindere că ajung într-un deșert unde totul se transformă în nisip, unde oamenii și lucrurile își pierd forma inițială, se disipă.

„Mai tîrziu, am revenit la gîndul că viaţa însăşi e o stare de tranzit între naştere şi moarte(...) un peron unde te zbaţi să ocupi un loc într-un tren (...) cel care a ocupat un loc la fereastră este, fără să ştie, egal cu cel care stă în picioare pe culoar şi cu cel care vine abia cu următorul tren... În cele din urmă se vor întîlni toţi undeva, într-un deşert, unde chiar şinele se transformă în nisip…”[2]

Convins de faptul că destinul este cel ce ghidează pașii omului prin viață, autorul plasează personajul undeva rătăcit în timp, între pustiu și lume, neliniștit și dezorientat, încercând să scape și de lume, dar și de pustiu. Apar astfel alte paradoxuri; între căutare și așteptare, între realitate și închipuire.

Parabola face referire la realitatea politică a vremii, în care oamenii sperau la o schimbare și așteptau răbdători, fără a avea certitudinea că acest lucru se va întâmpla cât sunt în viață. Neavând curajul de a se răzvrăti în masă, de a se opune sistemului totalitar, singura posibilitate era să se așeze liniștiți în așteptare, să se retragă în propriul pustiu și să-ți accepte soarta.

2 Octavian Paler, *Viața pe un peron*, București, Ed. Corint, 2007, p.117

Destinul este un motiv literar întâlnit frecvent în opera lui Octavian Paler, pe care autorul îl aduce în prim plan de fiecare dată când nu-și poate explica anumite situații de viață, acțiuni sau hotărâri luate în momente decisive ale vieții. Consideră că omul este privit cu milă de către destin în încearcările permanente de a i se opune și de a lupta în speranța că-l va învinge, dar sfârșește de fiecare dată pradă acestuia. Convins de faptul că nimeni nu se poate opune destinului și că fiecare individ urmează drumul vieții ghidat, ajunge la concluzia că ceea ce este scris să se întâmple, se va întâmpla inevitabil, oricât a-i încerca să te opui.

Autorul nu se poate detașa de personaj, nu poate fi un simplu martor la trăirile acestuia. El este implicat afectiv, pentru că ele sunt rupte din sine și din realitatea în care trăiește.

"(...) m-am lovit de destinul meu sucit. Pentru că, domnilor, eu m-am născut în zodia Racului, dar, ca să încurce de tot lucrurile, ursitoarele mi-au dat pasiuni puternice, răstignindu-mă între ele şi tendinţa racilor de a da înapoi."[3]

Elemente halucinante întâlnite în operă precum peștera, coliba, femeia lascivă întâlnită în mlaștină, cobrele, îmblânzitorii, metamorfozele umane etc. oferă textului o senzație vizuală cu o încărcătură deosebită.

" Destul de des, omul e un fel de romancier ratat al propriei sale vieţi. Povesteşte lucruri pe care nu le-a trăit decît în închipuire şi, uneori, imaginaţia se cocoaţă în locul soartei. (...) Poate că am rătăcit, totuşi, uneori drumul între coşmar şi realitate."[4]

Viața însăși poate fi comparată cu un peron de gară, pentru că mișcă omul în toate modalitățile existențiale, iar cunoașterea este dată de formele umane care o împiedică să atingă o performanță.

Omul simte nevoia de purificare, dar percepe în jurul său vulnerabilitatea ca noțiune care face parte din spațiul uman, social, dar și o vulnerabilitate căpătată la naștere pe care o duce cu el și o descoperă pe parcursul vieții. Decăderea umană este supusă vulnerabilității, este un produs al omului, al societății și al istoriei.

O altă asociere între autor și personajul-narator este legată de data nașterii, ambii fiind născuți în zodia Racului, au multe amintiri comune și trăsături de caracter similare: firi sensibile, egoiste și introvertite, extrem de orgolioși, superstițioși, având pasiuni comune. Amândoi au premoniții legate de moarte și sunt avertizați că vor muri. Dacă autorul mărturisește că a fost prevenit de către o ghicitoare în tinerețe că va muri la 44 de ani, personajul romanului, în vârstă de 41 de ani, consideră premoniție cântecul unui cuc ce-și striga numele și se oprea de fiecare dată la cifra 41.

"Cucul şi-a strigat numele de patruzeci şi unu de ori. Mi-am simţit inima bătînd cu putere, tulburat de coincidenţa cu numărul anilor mei. Şi, în clipa aceea, mi-am adus aminte un amănunt pe care-l uitasem demult. Cînd eram foarte tînăr, mama s-a dus la cineva care i-a făcut horoscopul meu. Acel cineva i-a spus, şi mama s-a speriat, că mi se va întîmpla ceva foarte grav, poate chiar moartea, la patruzeci şi unu de ani."[5]

Optimismul personajului este mereu în declin. Vulnerabil la tot ce se întâmplă-n jurul lui și la reacțiile celorlalți, se pierde în propriile himere sau în pasiuni pe care la un moment dat nu le mai poate contola.

Situațiile în care se află protagonistul devin absurde, aceasta pendulează între vis și realitate, între prezent și trecut, făcând eforturi să-și păstreze echilibrul și luciditatea. Consideră că lucrurile rele din prezent sunt rezultatul trecutului și că tot ce-a fost nedrept în istorie a influențat răul din prezent. Își asumă schimbarea istoriei prin aflarea adevărului și reabilitarea celor ce au greșit.

Personajul lui Paler este un personaj-voce, o conștiință problematizantă, interogativă, asociată cu autorul și cu frământările acestuia, ce analizează pe baza unor experiențe existențiale

3 Octavian Paler, *Viața pe un peron*, București, Ed. Corint, 2007,, p.30
4 I*bidem*, p.76
5 Octavian Paler, *Viața pe un peron*, București, Ed. Corint, 2007, p.124

prop rii.

Este un răzvrătit, un idealist care se desprinde din ”haita” în care trăiește și se izolează pe peronul unei gări pustii, sperând că pustiul îi va aduce liniștea și-i va alina durerea provocată de societate.

Tema de moarte oferă un alt motiv de analiză și de melancolie. Misterul trecerii în neființă, nedezlegat încă de nimeni, provoacă noi pretexte de cercetare și analiză. Autorul constată o evidență pe care oamenii o ignoră din nepăsare, din aroganță sau din inconștiență: moartea nu iartă pe nimeni, indiferent de rangul, situația materială sau statutul social. Inevitabil, mai devreme sau mai târziu toți se vor întâlni cu ea, însă e important cum treci prin viață în așteptarea acesteia, ce lași în urma ta, pentru că:*” O moarte somptuoasă nu e mai puţin moarte...”*[6]

Pentru a suporta mai ușor teama de moarte, unii oameni apelează la credință pentru a-i accepta misterul. Personajul lui Paler nu face parte din această categorie de oameni. Credința nu-i aduce liniște și nici echilibru. Consideră existența lui Dumnezeu o invenție a omului, creat din singurătate și spaimă, din dorința individului de a găsi ceva care să se opună morții și neantului.

În viziunea autorului Divinitatea reprezintă modalitatea individului de a câștiga nemurirea, modul acestuia de a se consola că dincolo de moarte mai există ceva. Prin credință, omul își alină orgoliul și își găsește un rost în univers, încercând să dea un sens spațiului infinit care-l sperie prea tare.

”Atît cît pricep eu lucrurile, omul l-a descoperit pe Dumnezeu nu uitîndu-se spre cer, ci căutînd în sine însuşi ce anume ar putea opune morţii şi neantului. N-am suportat gîndul că sîntem doar pulbere şi atunci am căutat în noi ceea ce s-ar opune pulberii. Dumnezeu e partea noastră care nu vrea să moară, care nu se poate consola.”[7]

Într-o scrisoare adresată unui preot, profesorul încearcă să-și argumenteze poziția față de credință și Divinitate, comparând destinul tragic al lui Sisif, personaj mitologic, cu cel al lui Christos. Admiră revolta lui Sisif împotriva pedepsei sale și încercarea permanentă de a spera că după fiecare urcare se va împlini și se va elibera, în comparație cu Christos care se resemnează și nu mai speră nimic. Acesta nu se opune sorții și nu luptă împotriva acesteia. Urcă pe cruce acceptându-și destinul fără să se opună, arătându-le astfel oamenilor calea mântuirii. Efortul lui Sisif creează opoziția deal-vale, ce simbolizează suferință și bucurie, speranță și desnădejde, trecut-viitor.

” Sisif vrea să iasă din osîndă. El se revoltă împotriva osîndei sale tocmai împlinind-o.(...) A urca e pentru el o formă de speranţă, în vreme ce pentru Christos este o formă de a ne arăta calea mîntuirii. (...)Eu cred că infernul există. Dar cred că există aici pe pămînt. Aşa cum aici pe pămînt e singurul loc unde s-ar putea crea paradisul.”[8]

În general, omul este interesat de lucrurile de care se teme. Așa cum reiese din text, teama de șerpi a devenit o obsesie pentru personaj. Frica sa este asociată cu o cobră vicleană, periculoasă, ce poate provoca moartea sigură cu veninul ei. Autorul susține ideea că teama de moarte și instinctul de supraviețuire îl pot detemina pe om să reacționeze diferit, încălcându-și astfel principii de viață.

Lupta dintre o cobră și o mangustă descrie tensiunea dramatică dintre cele două animale și disperarea cu care fiecare luptă pentru supraviețuire. Omul este cosiderat o mangustă imperfectă, căci nu are imunitatea acesteia, el este vulnerabil, se teme de moarte și de aceea are momente de lașiatate.

Interesat de istorie și de nedreptățile sale, personajul încearcă să facă dreptate și să remedieze erori ale istoriei, interpretând și analizând faptele acesteia sub forma unor procese interioare.

Este prezentată imaginea lui Robespierre, un reprezentant de seamă al Revoluției Franceze ce a fost trimis la ghilotină fără a fi judecat. Considerând că orice om are dreptul la un proces înainte de a fi trimis la moarte, naratorul încearcă să facă dreptate istoriei și-l judecă pe Robespierre

6 *Ibidem*, p.36
7 *Ibidem*, p.52
8 *Ibidem*, p.54

în cadr ul unui proces de care în trecut n-a avut parte, fiind în același timp avocatul apărării și al acuzării.

Personajul devine mai justițiar cu el însuși, analizând relația victimă-călău. Surprinde direcția privirii călăului la gâtul celor care au rămas decapitați indicând lipsa căinței și doar urmărirea îndeplinirii scopului. Acuzatul se află în fața unei situații fără ieșire, pe care o acceptă ca pe o decizie a destinului. El este dus în fața judecătorului doar pentru a fi întrebat cum se numește, fără a avea șansa de a se apăra. Tribunalul îi stabilește doar identitatea, nu vinovăția.

În seara dinaintea trimiterii lui la ghilotină, privind cum soarele apunea dincolo de copacii de pe Champs Elysees, Robespierre îi adresează Eleonorei Duplay replica: *Mîine va fi timp frumos!*

Melancolia ce reiese din replica condamnatului poate fi interpretată ca o ultimă constatare înaintea morții, ca regret că nu se va mai bucura de frumusețea naturii sau pentru a arăta cât de neînsemnat este omul în fața misterului lumii. Constată că va fi frumos și după ce el nu va mai fi, ceea ce indică recunoașterea deșertăciunii umane. Moartea devine tăcere pentru condamnat și speranță pentru cei ce rămân în urma sa.

Îmblânzitorii de cobre îi reproduc în mod repetat Profesorului replica lui Robespierre: M*îine va fi timp frumos!* Gestul lor pare un avertisment, prin care i se anunță sfârșitul personajului, determinându-l prin frica de moarte să cedeze și să li se alăture.

Teama că va deveni și el îmblânzitor de cobre și că va teroriza la rândul său alți oameni, îl determină pe profesor să aleagă pustiul în care să se izoleze pentru a putea rezista terorii. Exilul nu-i aduce liniștea, pentru că pustiurile imaginate nu sunt unele luxuriante, ele sunt locuri ce păstrează teama, angoasele, întrebările existențiale și îndoielile solitarului.

Autorul îi dă posibilitatea cititorului să creadă ce dorește, să-și imagineze că întâmplările prezentate în roman pot fi o reverie, apelând astfel la un alt motiv literar folosit frecvent în operele sale – *visul.* Folosirea acestui motiv are ca scop pătrunderea și mai adânc în subconștientul omului, transfigurând realitatea și conturând o viziune personală asupra lumii exterioare și a celei imaginare.

Povestea pare a fi creată în complicitate cu cititorii, care, intrând în lumea ficțională a autorului trebuie să înțeleagă și să accepte motivele ce l-au determinat pe protagonist să se comporte și să reacționeze astfel, să cedeze în final, devenind el însuți îmbânzitor.

Paler analizează omul și societatea, fragilitatea, neputința și imposibilitatea individului de a-și respecta principiile într-o lume înfricoșătoare, lipsită de libertate și de perspective.

Cartea contrariază cititorul prin faptele relatate, prin temele, motivele obsedante și simbolurile enigmatice cărora trebuie să le descifreze sensurile, oferind posibilitatea unor interpretări multiple.

Simboluri ca deșertul sau mlaștina apar ca permanențe ale imaginarului palerian dezvăluind de fiecare dată aceleași sensuri: deșertul apare ca o proiecție a golului existențial și a singurătății individului, iar mlaștina ca simbol al degradării umane și al pierzaniei.

Romanul lui Paler analizează trăiri sufletești intense, provocate de dileme existențiale și de probleme social-politice pe care autorul încearcă să le explice și să le interpreteze prin intermediul parabolei, utilizând instanțe ficționale și situații plasate la limita absurdului.

BIBLIOGRAPHY

1. Paler, Octavian, *Viața pe un peron*, București, Editura Cartea Românească, 1981
2. Alexandrescu - Voicu, Ileana, *Octavian Paler - Mitopoetica eseului*, Iași, Editura Alfa, 2008
3. Burtea-Cioroianu, Cristina Eugenia, *Octavian Paler - Studiu monografic*, Craiova, Editura Aius, 2012
4. Iosifescu, Silvian, *În jurul romanului*, Ediţia a II-a, Editura de Stat pentru Literatură, Bucureşti, 1961
5. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Bucureşti, 100+1 Gramar, 2002

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române,* Piteşti, Paralela 45, 2008, p. 1175-1178

6. Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, III, Editura Iriana, Bucureşti, 1996, p. 267-274

7. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* vol.2, Ed. Semne,Bucureşti, 2009, p.982-983

9. Simion, Eugen, *Dicţionarul Literaturii Române,* Univers Enciclopedic Gold, 2012, p.192-196

10. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, vol. IV*, (ediție de autor), București/Chișinău, Ed. David/Litera, 1998, pp. 187 – 205 (*Romanul parodic. Eseul moral*).

11. Sorescu, Radu, *Opera lui Octavian Paler*, Craiova, Editura Didactica Nova, 1996

ARTICOLE

1. Boldea, Iulian, *Octavian Paler şi romanul de idei*, în revista *Vatra*, nr. 3-4, 2004

2. Cristea-Enache, Daniel, *Gară pentru doi*, în *România literară*, no.26 / 6 iulie 2007

3. Cristea-Enache, Daniel, *Un scriitor «reacţionar»,* în *Convorbiri literare*, an CXLIII, nr. 9 (165), septembrie 2009, pag. 85-87

4. Glodeanu, Gheorghe, *Octavian Paler sau tentaţia romanului parabolic* (I), în *Tribuna*, No. 28, din 11-17 iulie 1996, p.5

5. Glodeanu, Gheorghe, *Octavian Paler sau tentaţia romanului parabolic* (II), în *Tribuna*, No. 29, 18-24 iulie 1996, p.5

6. Simuț, Ion, *Decalogul aşteptării*, în *România literară*, nr. 37, 15 septembrie 2006

TH
E SONNET - A PERSPECTIVE ABOUT ENGLISH AND SPANISH LITERATURE

Alexandra-Măriuca Cîrstea
PhD Student, University of Craiova

Abstract: Shakespearean sonnets, true "pearls of English literature" are considered the most valuable part of his work, which although less known and translated, remains an exceptional work. We find in his sonnets motives such as the irreversible passage of time, the reason for beauty, love or death. It was even stated that in them we see a reconceptualization of Petrarchism - Francesco de Petrarca, the inventor of this species - through the vision of man, the relationship with society and the condition of man of genius, by cultivating themes such as nature, love and art.
Also, another prominent name in universal literature and who addressed the species of the sonnet is Felix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), one of the great playwrights and poets, leading representative of what has been called the "Golden Age" of literature. Spanish. Lope de Vega is also considered one of the most prolific writers of Spanish literature, a formidable rival for the author of "Don Quixote", who used to call him "Monster of Nature" - El Monstruo de la Naturaleza. Cervantes envied Lope not only for his talent as a playwright, but also for the fact that he was considered the creator of Spanish theater, and also for the profound lyrics that continue to inspire young poets today.
His work is immense, he has written novels, short stories, epics, comedies and didactic poems. He cultivated, therefore, all literary species, including the sonnet species, which proved to be very prolific, more than 2000 sonnets were written by Lope de Vega. As we approach Lope's poetry, we cannot fail to notice the note of sincerity, depth and truth that his lyrics emanate, manifesting a predilection for themes and motives widespread in universal literature such as love, the reason for the passage of time, the reason for futility. This character of the lope's lyric made us observe in it two features that are always repeated, on the one hand, the deep autobiographical character and on the other hand, the spontaneity that eliminates from the beginning the hypothesis of any artificial effort. Lope therefore had a special predilection for sonnets, which is why he composed an impressive number, proving superior to any other poet, and among his sonnets are, without a doubt, some of the most perfect and beautiful that have been ever written in Spanish. The concept was essential for poet in poetry, and the sonnet, through its fixed form, was the main instrument to incorporate a feeling and allowed multiple combinations in the lyrics.

Keywords: sonnets, love ,death, time, beauty.

Sonetul a fost considerat de-a lungul timpului cea mai cunoscută şi răspândită specie de poezie cu formă fixă, el îşi află originile în literatura italiană de pe la începutul secolului al XIV-lea, fiind cultivat de scriitori precum Dante Aligheri sau Francesco Petrarca.

S-a discutat despre sonet ca despre o poezie care înglobează o multitudine de sentimente, însă dominant, rămâne sentimentul de dragoste, poeţii urmând modelul lui Petrarca, acela al iubirii idealizate.

Conform Codruţei Stănişoară, sonetul este în speţă, poezie de dragoste: „Trebuie să recunoaştem că dincolo de epocă şi ideologie literară, deseori, în structura sonetului stăruie sentimentul iubirii, el rămâne predominant, de aici tendinţa de divinizare a femeii...”[1], divinizare pe care o întâlnim la poeţi precum Dante, Petrarca, Eminescu sau Lope de Vega.

1 Codruţa Stănişoară, *William Shakespeare şi Vasile Voiculescu, sonetiştii*, Editura Universitaria, Craiova, 2002, p. 69.

Î
nce

până cu secolul XX, vom identifica în sonete, teme diverse, dar care păstrează modelul platonician al iubirii, justificându-se astfel, afirmaţia conform căreia: „sonetul rămâne o constantă a lirismului elevat”[2].

Unele dintre cele mai frumoase sonete din literatura universală îi aparţin lui William Shakespeare (1564-1616) care pe lângă faptul că a fost un bun dramaturg a fost şi un poet de excepţie.

Sonetele shakespeareane, adevărate “perle ale literaturii engleze” sunt considerate cea mai valoroasă parte a operei sale, care deşi mai puţin cunoscută şi tradusă, rămâne o operă de excepţie. Regăsim în sonetele sale motive precum cel al trecerii ireversibile a timpului, motivul frumuseţii, iubirii sau morţii. S-a afirmat că în ele observăm o reconceptualizare a petrarchismului—Francesco de Petrarca, însuşi inventatorul acestei specii— prin viziunea asupra omului, relaţia cu societatea şi condiţia omului de geniu, prin cultivarea unor teme precum natura, iubirea şi arta.

Poezia sa, mai dezvăluie şi dorinţa poetului de a se comunica pe sine iubitei şi celorlalţi oameni, “de a stabili o punte de la conştiinţă la conştiinţă, de a transmite şi recepta mesajul existenţei proprii şi al altor existenţe, de a comunica în chip sincer şi neînvăluit, toate marile probleme stârnite în omul Renaşterii de umanismul sfredelitor al tuturor zonelor de viaţă”.[3]

Putem spune că poetul realizează un fel de psihologie a omului concret, real, nu a omului imaginar pe care îl întâlneam adesea în literatura antichităţii şi a Evului Mediu.

Ne situăm, astfel, în faţa unui univers al omului renascentist, o epocă care răstoarnă valori, şi care se condensează în aceste sonete.

În cuprinsul versurilor, poetul mărturiseşte o dragoste pură care se pare că s-ar fi născut dintr-o prietenie de şapte ani dintre el şi doamna brună-dark lady-cum obişnuia să o numească, dar care, în cele din urmă, se va solda cu ruptura dureroasă dintre cei doi.

“Shakeaspeare e un mare gânditor”, spunea Teodor Boşca. Spiritul său absoarbe şi răsfrânge lumea cu o deplină libertate de interpretare. Poetul trăieşte şi observă condiţia umană cu o acuitate pe care geniul o multiplică până la grandios, trăirile şi constatările lui se transformă în concluzii şi adevăruri generale, mai convingătoare şi mai durabile decât ale oricărei filosofii întrucât ele se înscriu în aria de experienţă a fiecăruia dintre noi şi se exprimă în formele fără de moarte ale unei arte desăvârşite.

Revenind la sonetele închinate “doamnei Brune”, trebuie precizat că acestea au fost respinse cândva, fiindcă s-a considerat că tonul poetului era prea violent, iar exprimarea sentimentului de dragoste prea directă.

Interesant rămâne faptul că Shakespeare recurge la distincţia dintre “dragostea ochilor” şi “dragostea inimii”, concept pe care l-a preluat în mod evident de la Petrarca.

Să ne amintim faptul că şi Dante credea cu fervoare că frumuseţea Beatricei se cuvine a fi admirată de toată lumea. “Accepţia asupra iubirii este, aşadar, una religioasă, în sensul că Platon explica sentimentul, dar în timp ce filozoful îl formula în termeni de universal şi individual, acordând universului o valoare superioară, poetul iubea o fiinţă omenească idealizată e drept, prin intermediul căreia s-ar apropia de însuşi izvorul creaţiei”[4].

În felul acesta, odată transformată în simbol, Beatrice nu se desprinde cu totul de condiţia ei omenească, pentru că este plăsmuită totuşi, de un poet care o iubeşte.

Nu încape îndoială că Laura lui Petrarca este mai puţin datoare tiparelor universale, dovadă suavitatea cu care poetul o descrie în versurile sale. În ceea ce o priveşte pe “doamna brună”, ea duce mai departe idealul filozofic al dragostei aşa cum îl înţelegea Platon.

---

2 Ibidem, p. 70.

3 Ion Frunzetti, prefaţă la volumul *William Shakeaspeare: Sonete*, ediţia a II-a, Editura Tineretului, Bucureşti, 1967, p.4.

4 Dan Grigorescu, *Prefaţă şi tabel şi tabel cronologic la volumul William Shakespeare, Sonete şi poeme,* în românește de Neculai Chirică şi Dan Grigorescu, Editura Minerva, Bucureşti, *1974, p.13.*

Spre deosebire de Dante care nu o văzuse pe Beatrice mai mult de două ori şi, foarte probabil ea nu ştia nimic despre poetul care o îndumnezeise, Shakeaspeare, în schimb, relatează o experienţă reală, desfăşurată de-a lungul a câţiva ani.

Îndrăznim chiar să afirmăm că nici un alt poet nu a descris atât de profund dispreţul faţă de sine însuşi, mânia, pricinuite de condiţia nefericită a aceluia care iubeşte şi îşi dă seama că iubita sa nu merită iubirea pe care i-o poartă, dar totuşi, nu are puterea, să se despartă de ea:

"Nu ochii te iubesc, pe cinstea mea!
Căci ei îţi ştiu mulţimea de păcate
Şi te privesc de sus; dar inima,
În ciuda lor, îndrăgostită bate."
(Sonetul CXLI)

şi într-o răsturnare semnificativă a raportului raţiune-pasiune:

" *Prea tânără, iubirea n-are minte,*
Şi totuşi mintea mea din ea se naşte…"
(*Sonetul CLI,* vv. 1-2)

Trebuie să precizăm că Shakespeare nu explorează absolutul, ci rămâne pe pământ, înregistrând şi tălmăcind spectacolul vieţii. Punctul de plecare al meditaţiei sale este un proces simplu şi neschimbător: omul se naşte, creşte şi apoi se îndreaptă spre sfârşit, învins de acelaşi principiu care i-a dat viaţă:

„ *Întâi ni-e naşterea luminător,*
Apoi matură gloria-i rumpe;
Malefice eclipse ne-mpresor,
Şi timpul, darnic ieri, azi daru-l rumpe..."
(*Sonetul 60*)

iar trecutul nu este decât o imagine a distrugerii viitoare:

„*Văd mâna timpului cum, crudă, sfarmă*
bogatul preţ al vârstelor tocite,
Văd turnuri cum din temelii se darmă
Şi bronzul-sclav rugina cum l-nghite...
Când am văzut schimbările aceste,
splendori ce sunt lăsate să decadă,
Ruina m-nvăţat a ei poveste:
Timpul cu el ne ia iubirea toată..."
(Sonetul 64).

În felul acesta, poetul întruchipează însăşi omenirea, care vieţuieşte şi meditează asupra propriei sale condiţii şi se defineşte pe sine prin sentinţe şi proverbe de eternă semnificaţie.

Nu în ultimul rând, trebuie să menţionăm că sonetele au un timbru de sinceritate, ele relevă aşadar, un fapt trăit pe care sensibilitatea noastră îl percepe şi îl recunoaşte, fără să greşească. Prin ele, "Shakespeare se exprimă pe sine, dezvăluindu-se uneori cu o sinceritate debordantă şi cu deplina conştiinţă că zideşte o operă de artă nepieritoare."[5]

Descoperim, de altfel, în sonetele lui Shakeaspere un fel de lirică asupra vieţii lăuntrice descifrată cu sacrificii, autobiciuire şi scrâşnete, ori cu încântarea elevată ce însoţeşte viziunea lăuntrică a unor peisaje magnifice, o atitudine realistă, critică faţă de propriile procese sufleteşti, aduse sub "lupa" conştiinţei, analizate necruţător şi descompuse în fel şi chip spre a li se cunoaşte mobilurile tainice. Lirica sa, mai dezvăluie şi dorinţa poetului de a se comunica pe sine fiinţei iubite şi celorlalţi oameni, "de a stabili o punte de la conştiinţă la conştiinţă, de a transmite şi recepta mesajul existenţei proprii şi al altor existenţe, de a comunica în chip sincer şi neînvăluit, toate marile probleme stârnite în omul Renaşterii de umanismul sfredelitor al tuturor zonelor de viaţă".

5 *Ibidem*, p.13.

De asemenea, alt nume marcant al literaturii universale şi care a abordat specia sonetului este Felix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), unul din marii dramaturgi şi poeţi, reprezentant de frunte a ceea ce s-a numit „Secolul de aur" al literaturii spaniole. Lope de Vega este considerat şi unul dintre cei mai prolifici scriitori ai literaturii spaniole, un rival de temut pentru autorul lui „Don Quijote", care obişnuia să-l numească „Monstrul naturii"–El Monstruo de la Naturaleza. Cervantes îl invidia pe Lope nu doar pentru talentul său de dramaturg, ci şi pentru faptul că era considerat creatorul teatrului spaniol şi, de asemenea, pentru versurile atât de profunde care continuă să inspire şi astăzi tineri poeţi.

Opera sa este una imensă, a scris romane, nuvele, epopei, comedii şi poeme didactice. A cultivat, aşadar toate speciile literare, inclusiv specia sonetului, care s-a dovedit a fi foarte prolifică, mai bine de 2000 de sonete au fost scrise de Lope de Vega.

Când ne apropiem de poezia lui Lope, nu putem să nu observăm nota de sinceritate, de profunzime şi adevăr pe care o emană versurile sale, manifestând predilecţia pentru teme şi motive larg răspândite în literatura universală ca iubirea, motivul trecerii timpului, motivul zădărniciei. Acest caracter al liricii lopesti ne-a făcut să observăm în ea două trăsături care întotdeauna se repetă, pe de o parte, profundul caracter autobiografic şi pe de altă parte, spontaneitatea care elimină din start ipoteza oricărui efort artificial.

Lope avea, aşadar, o predilecţie specială pentru sonete, tocmai de aceea a compus un număr impresionant, dovedindu-se superior oricărui alt poet, şi printre sonetele sale, se întâlnesc, fară îndoială, unele dintre cele mai perfecte şi frumoase care s-au scris vreodată în limba spaniolă.

Conceptul era pentru poet esenţial în poezie, iar sonetul, prin forma sa fixă, reprezenta instrumentul pricipal de a îngloba un sentiment şi care permitea multiple combinaţii la nivelul versurilor.

Primul volum, conţine un număr de 2000 de sonete, incluse în volumul ***Rimas*** şi publicate în Madrid, în anul 1602. Aceste sonete au apărut printre alte poeme, unul de insipiraţie italiană „ ***La hermosura de Angelica*** şi ***La Dragontea-*** poem care a apărut în anul 1598, dar care se reedita în perioada aceea. Titlul complet al volumului se intitula „ ***La hermosura de Angelica y otras diversas rimas***".

Multe dintre aceste sonete fuseseră „salvate" de către Lope din comediile sale, altele erau dedicate Micaelei de Lujan, femeia pe care poetul a iubit-o foarte mult şi care i-a inspirat un număr impresionant de sonete, altele aduc în discuţie teme biblice sau sunt inspirate din mitologia greacă.

De asemenea, poetul vorbea despre sonet în teatrul său şi i-a explicat structura în lucrarea sa fundamentală, intitulată „ ***Arte nuevo de hacer comedias en nuestro tiempo***" (1609). Adesea, în timpul desfăşurării unei piese de teatru, intervenea o pauză în care îşi facea apariţia în scenă un personaj care medita asupra condiţiei umane, iar reflecţiile sale aveau să dea naştere unui sonet.

Privitor la sonetele dedicate Micaelei de Lujan, putem spune că Lope avea în minte realizarea unui *Canţonier*, urmând modelul sonetului italian al lui Francesco de Petrarca.

În orice caz, prin concepţia sa asupra iubirii, prin mijloacele artistice întrebuinţate în poezie, este evidentă „urma" lui Petraca, deşi nu realizată prin influenţă directă, ci prin intermediul tradiţiei petrarchiste castellane. Însă sonetele lui Lope sunt învăluite de căldură umană, de pasiune, artificialitatea nu este atât de evidentă.

În cel de-al treilea grup de sonete, poetul urmăreşte, acelaşi model renascentist, de imitaţie clasică. În anul 1614, Lope publică *Las Rimas sacras*, care conţine peste 100 de sonete, inspirate din cântece religioase. Această direcţie religioasă, întrebuinţată de Lope în lirica sa, începând cu publicarea celor patru „*Solilocvii",* în 1612 şi continuând cu apariţia altor publicaţii, însă insignifiante, avea să-şi găsească „apogeul" în „*Rimele sacre*".

În unele sonete sunt prezente festivităţi sau elogii aduse sfinţilor, ceea ce face ca ele să scadă din punct de vedere artistic, însă cele mai multe dintre sonete, tratează teme precum sacralitatea, sentimentul de regret şi de repudiere a unui trecut iremediabil pierdut, dorinţa unei vieţi spirituale-sau sunt pur şi simplu dialoguri adresate divinităţii.

Prin aceste compoziţii, Lope îşi dezvăluie geniul poetic, iar dovada cea mai elocventă o constituie unul dintre dintre cele mai cunoscute sonete religioase ale sale care începe cu nişte versuri profunde:

„ *Que tengo yo que mi amistad procuras?*
Que interes se te sigue, Jesus mio?,
que a mi puerta cubierto de rocio
pasas las noches del invierno escuras?"[6]

Traducând versurile de mai sus deducem faptul că poetul era atras de tema religioasă :

Ce am eu de doreşti să-ţi fiu prieten?
Ce interes te îndeamnă, Iisuse Hristoase
Ca în fiecare noapte de iarnă
Să zăboveşti în faţa uşii mele, acoperit de omăt?"

Maestru al sonetului, Lope l-a cultivat în permanenţă, însă , *Definicion del amor* rămâne unul dintre cele mai cunoscute sonete de dragoste ale literaturii spaniole, alături de sonetul lui Francisco de Quevedo- *Amor constante mas alla de muerte* (*Iubire veşnică şi dincolo de moarte).*

Luis de Góngora y Argote (1561-1627) este, de asemenea, alături de Lope de Vega şi Francisco de Quevedo unul din marii poeţi şi dramaturgi spanioli. Este recunoscut prin curentul literar care îi poartă numele "gongorismul" sau "culteransimul". Şi-a dedicat viaţa scrisului, iar opera sa a stârnit invidia unor poeţi din generaţia sa, chiar a lui Lope de Vega care se considera duşmanul său sau Quevedo care nu înceta adesea să-l caricaturizeze.

Însă, Góngora a murit fără a putea să-şi finalizeze o ediţie a poemelor sale, opera sa păstrată în manuscrise, a umblat din mână în mână, producându-se anumite modificări şi ajungându-se chiar ca unele creaţii să se piardă.

Opera sa numără 94 de balade populare (romances), 200 de sonete, 3 poeme, (*La fabula de Polifemo y Galatea, Las Soledades* şi *El panegirico al duque de Lerma*), două piese de teatru (*Las firmezas de Isabela* şi *El doctor Carlino*) şi 124 de scrisori.

Împreună cu Lope de Vega şi Quevedo, Góngora optează şi el pentru poezia cu formă fixă, cultivând specia sonetului, deşi nu într-un număr atât de mare ca Lope. Dacă poezia lui Lope şi a lui Quevedo era una a sentimentului, la Góngora vom descoperi şi o specie de poezie „cerebrală", acesta pornind de la premisa că sentimentul se opune raţiunii, gândirii pragmatice.

Góngora a cultivat specia sonetului toată viaţa. Primele sonete au fost scrise începând cu anul 1582, în ele observându-se, îndeosebi o imitaţie a sonetului petrarchist. În această perioadă, poetul compune şi unele dintre cele mai frumoase sonete, influenţate atât de poetul roman, Horaţiu cât şi de Petrarca: *Mientras por competir con tu cabello*- care se termină cu două terţete de un pesimism grav şi *En la muerte de una señora que murió moza en Córdoba y A Córdoba,* în care este prezent sentimentul de tristeţe generat de o iubire neîmpărtăşită.

Începând cu anul 1586 vom descoperi noi teme în sonetele gongorine, este vorba despre elogii aduse unor personaje celebre, unor oraşe; de asemenea, elogii aduse prietenilor săi scriitori. Sonetele scrise în ultimii ani de viaţă relevă sentimentul de tristeţe, oboseala, presentimentul morţii.

Nu în ultimul rând, trebuie menţionate şi sonetele satirice pe care poetul le-a cultivat încă din primii ani de creaţie. Însă multe dintre acestea nu au fost publicate, motiv pentru care atribuirea lor a reprezentat întotdeauna o controversă.

Însă cele mai cunoscute sonete satirice rămân cele din grupul literar, scrise împotriva celorlalţi doi mari creatori de sonete, Lope de Vega şi Francisco de Quevedo.

Împotriva lui Lope a scris *Por tu vida,Lopillo, que me borres* şi *A cierto señor que le envió «La Dragontea» de Lope de Vega***,** sonete în care este ironizată nu doar opera, ci şi viaţa lui Lope.

BIBLIOGRAPHY

6 Felix Lope de Vega, *Antologie lirică,* Editura „Univers", Bucureşti, 1984, p.7-9

1. Boşca, Teodor, *William Shakespeare, Sonete*, ediţie bilingvă, Editura Dacia, Cluj, 1974.
2. Carrreño, Antonio, *Lope de Vega- Poesia selecta*, Catedra Letras Hispanicas, Madrid, 1984;
3. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974;
4. Doinaş, Augustin Şt., *Orfeu şi tentaţia realului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974;
5. Felix Lope de Vega, *Antologie lirică*, Editura „Univers", Bucureşti, 1984; Frunzetti, Ion, prefaţă la volumul *William Shakeaspeare: Sonete*, ediţia a II-a, Editura Tineretului, Bucureşti, 1967;
6. Grigorescu, Dan, *Prefaţă şi tabel şi tabel cronologic la volumul William Shakespeare, Sonete şi poeme,* în româneşte de Neculai Chirică şi Dan Grigorescu, Editura Minerva, Bucureşti, *1974;*
7. Perpessicius, 1997, *Menţiuni critice* ,Editura Litera, Chişinău;

MA

GDA ISANOS – THE FEELING OF DIVINE LOVE

Maria-Cosmina Uceanu-Petrache
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Religious literature ennobles the human being, metamorphoses the spirit by providing an image of the absolute that can be achieved by redefining the sacred. Magda Isanos's poetry relates to the ennobling of the human being through the divine model. The refinement of the feeling of love is highlighted by creations that lead to the acquisition of the state of religiosity. The poet brings the divine into the worldly space to which he gives a paradisiacal image, the sacred descending into the telluric space. Love of God offers the chance for redemption, salvation, and escape into the sacred. The emotional charge of his lyrics produces an explosion of senses and feelings born of the feeling of love for smoky, truth, well all this amplifying the metaphysical feeling of existence. God present in everything and everything is illustrated by the poetry of Magda Isanos in a palpable way, present in every element of the surrounding nature and bearer of the divine miracle of existence.

Keywords: sacred, love, hierophony, God, destiny.

Sentimentul iubirii creștine

Ființa umană s-a raportat în mod constant la transcendent, la voința divină și la dorința de a redescoperi sensul existenței creștine. Sentimentul religios se naște dintr-o permanentă căutare a sinelui și a raportării la divinitate. Credința reflectă nevoile spirituale ale individului care își găsește resorturile în puterea infinită a divinității. Starea de religiozitate definește trăirea intens religioasă a ființei umane, iar comunicarea cu divinitatea oferă șansa salvării în fața profanului și redefinirea propriei identități spirituale. „ Iubirea creștină constituie fundamentul organizator al creștinătății prin care creștinul îl oferă lui Dumnezeu și semenilor săi. Iubirea creștină e cea mai mare forță. Dar ea e tare numai atunci când e susținută de comuniunea cu persoana infinită în putere și iubire a lui Hristos care e una cu credința adevărată. ”[1]

Forma supremă de iubire creștină este ceea ilustrată de conceptul *agape*. În limba greacă sunt patru termeni care exprimă iubirea: *eros* – denumește erotismul, iubirea exclusiv fizică, carnală, în Scriptura Noului Testament nu apare acest termen; *philia*–are semnificația creștină a afecțiunii pentru o persoană sau lucru/obiect. Termenul exprimă noțiunea de prietenie, dragoste, bunăvoință. *Storge* - exprimă dragostea părintelui față de copil, dragostea parentală, dragostea filială, a copiilor pentru părinți; *agape* este expresia iubirii creștine, a jertfei, a apropierii totale și a comuniunii cu divinitatea. *Agape* denumește iubirea binefăcătoare, dragostea universală, iubirea încercată care se dăruie necondiționat. *Agape* redă suferința, sacrificiul și apropierea de mântuirea sufletească, credința în viața veșnică. Ea reprezintă salvarea în viața de apoi și speranța care sălășluiește în spiritul ființei chinuite, singuratice și deznădăjduite.

„Iubirea făpturilor față de Dumnezeu este darul lui Dumnezeu, produs de iubirea lui Dumnezeu față de ele, care se întoarce cu rodul iubirii lor spre Dumnezeu. Iubirea prin care ele însele se mișcă spre El este iubirea prin care Dumnezeu le mișcă spre El. ”[2]

Iubirea creștină întruchipează iubirea față de Dumnezeu, față de aproape și față de sine într-o manieră înălțătoare lipsită de egoism, constrângeri sau interese de orice natură. „ Relația cu Dumnezeu definește ființa și menirea omului. Antropologia creștină se întemeiază pe cuvântul

1 Stăniloae, Dumitru, *Iubirea creștină*, Editura Porto-Franco, Galați, 1993, p. 96
2 Stăniloae, Dumitru, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, vol. I, Ediția a doua, EIBMBOR, București, 1996, p. 193

Scriptur
ii, care spune că omul a afost creat după Chipul şi asemănarea lui Dumnezeu (cf. Fac.1,26) ”[3]Creştinismul propagă iubirea creştină, iubirea pentru Dumnezeu şi pentru aproapele nostru. Iubirea creştină rezistă, nu se destramă, nu piere şi se adânceşte în sufletul fiinţei umane prin aspiraţie către mântuire.

Părintele Dumitru Stăniloae vorbeşte despre iubirea totală, iubirea desăvârşită prin întâlnirea cu Sfânta Treime „Fără existenţa unei iubiri desăvârşite şi veşnice nu se poate explica iubirea din lume şi nu se vede nici scopul lumii. Iubirea din lume presupune ca origine şi scop iubirea eternă şi desăvârşită între mai multe persoane divine.”[4] „În viaţa pământească suntem pe drum spre iubirea desăvârţită de Dumnezeu şi de semeni. La iubirea şi la unirea desăvârşită cu Dumnezeu şi cu semenii vom ajunge în viaţa viitoare, dacă ne vom strădui în viaţa de aici. Creaţia se află pe drumul iubirii, primindu-şi puterea din iubirea treimică şi înaintând spre desăvârşirea ei în unirea cu Sfânta Treime şi cu toţi oamenii. ”[5]

Literatura de inspiraţie religioasă, poezia în special constituie calea spre salvarea fiinţei din planul mundan în universul sacralităţii. Poeziile depăşesc nivelul rugăciunilor sau imnurilor şi se întrupează într-un dialog profund cu sacrul în care Dumnezeu i se arată şi îi transmite starea de religiozitate. „Religiozitatea se ridică deasupra manifestărilor mistice, fiind o expresie a căutării, de către fiinţa umană, a zonei rafinate, spirituale a existenţei, producând re-configurarea esenţială a relaţiei dintre om şi cuvântul edificator.”[6]

Poezia de inspiraţie religioasă are drept fundament sacrul, opera literară se naşte din confesiunea creatorului cu Dumnezeu. Creatorul poate aborda o atitudine de supunere sau de revoltă în faţa divinităţii însă în final se atinge starea de purificare, de dobândire a stării de religiozitate. Poezia devine un produs al influenţei divinului în viaţa spirituală a creatorului. Ea transfigurează realitatea unind profanul ontologic cu sacrul teologic. Creatorul devine un căutător însetat al absolutului dispus la sacrificii şi eforturi pentru a atinge emoţia spirituală a absolutului. „Emiţătorul unui text de orientare spirituală creştină îşi asumă poziţia secundară în realizarea propriului text. Prin credinţă, autorul real al acestuia este Dumnezeu.”[7]

Poezia creştină născută în spaţiul creştin românesc oferă posibilitatea creatorului de a-şi descoperi identitatea spirituală, dar şi de conştientizare a propriului destin prin surprinderea în realitatea contingentului a elementului sacrului şi a manifestării acestuia. Poezia pătrunsă de fiorul căutării sacrului şi manifestării acestuia devine o rugăciune, iar rugăciunea poezia din care reiese profunzimea sentimentelor de iubire faţă de Dumnezeu. Creaţia devine un rod al iubirii lui Dumnezeu, Cel care pătrunde asemenea unui fior în cugetul şi starea creatorului creştin. Produs al hierofaniei, poezia prin revelaţia sacrului în planul profan mundan, surprinde o realitate în care raţionalul şi iraţionalul se îmbină cu ajutorul simbolurilor mistice. „Sacrul nu este doar o experienţă trăită individual, o epifanie a divinului, instantanee şi trecătoare sau un teopanism mistic. El se manifestă ambivalent”.[8] De-a lungul timpului înfruntând diferite represalii ale istoriei, creatorul s-a manifestat asemenea unui mărturisitor al Iubiriii, Binelui, Frumosului, Adevărului, Luminii şi Logosului.

Iubirea divină în poezia Magdei Isanos

Eul poetic descoperă iubirea creştină, mărturiseşte iluminarea prin iubire şi dedicarea totală în faţa creatorului prin valenţele mistice ale creaţiei sale. „Mistica nu trebuie confundată cu religia, întrucât e esenţa religiei: fundamentul conştiinţei religioase. Fiind condiţionată de credinţa în

3 Larchet, Jean-Claude, *Inconştientul spiritual sau Adâncul neştiut al inimii*, Editura Sophia, Bucureşti, 2009, p.21
4 Stăniloae, Dumitru, *Iubirea creştină*, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1993, p. 55
5 Dumitru Stăniloae, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, vol. I, Ediţia a doua, EIBMBOR, Bucureşti, 1996, p. 194
6 Rusu, Mina-Maria, *Communication versus communion into the lyrical sacred poetry*, Journal of Romanian Literary Studies, Issue no. 15/2018, p.101
7 Chirilă, Adina, *Poezia religioasă:consideraţii despre autor şi interpretare*, în TDR, II, 2010, p.377
8Rusu, Mina-Maria, *Registers of love in the poetry of Zorica Laţcu and Magda Isanos*, Journal of Romanian Literary Studies Issue no. 13/2018, p.220

transcendența divină, activitatea mistică reunește mai multe laturi : una telologică, una metafizică, una poetică și una experimentală. Cale a cunoașterii de sine, mistica descoperă la temelia lumii legea primordială a iubirii."[9]

Literatura interbelică a trecut prin perioade încercate din punct de vedere istoric, perioade care au amprentat scrierile literare ale vremii. Sentimentul religios a răzbit prin toate represaliile de ordin politic, social și cultural cu ajutorul credinței de neclintit în divinitate. „Experiența creștină știe că durerea și suferința au potențial izbăvitor. Dacă anumite niveluri ale suferinței fizice sau psihice pot apărea ca „dezumanizante", chiar acei care suferă dureri greu de suportat sunt în mâinile lui Dumnezeu și pot experia grija Lui plină de dragoste și mila Sa. Cu siguranță, aceste daruri ale iubirii și milei divine asigură adevărata calitate a vieții umane în orice condiții sau circumstanțe."[10] Homo religiosus a fost supus unor transformări de ordin material care au avut ca scop rafinarea sa spirituală, o rafinare dobândită prin modelul divin. Căutarea frenetică a sacrului s-a manifestat în creații de inspirație religioasă care surprind rafinarea sentimentelor umane, poezia transfigurând realitatea prin revelația logosului divin și a sacralității.

Pilonul creației poetice îl constituie sentimentul sacralității ca experiență religioasă. Elementele religioase au pătruns adânc în lirica interbelică feminină prin exacerbarea sentimentului iubirii divine, prin simbolurile mistice și incursiunile dogmatice ale unor figuri reprezentative precum Elena Farago, Zorica Lațcu și Magda Isanos.

Elena Farago își dedică lirismul copiilor, un lirism unic prin mesajul înțesat de valențe moral-creștine. Zorica Lațcu-Teodosia își dedică viața conștiinței religioase renunțând la materialismul mundan și dedicându-se vieții monahale. Poezia Zoricăi Lațcu-Teodosia surprinde prin lirica religioasă amprentată de simboluri mistice în timp ce Magda Isanos se remarcă prin modernitate, prin ilustrarea divinității în planul teluric unde Dumnezeu este palpabil, prezent în tot și toate.

Lirica feminină interbelică s-a contopit armonios cu imaginarul religios pătrunzând în spațiul sacralității, al relației și comuniunii cu Dumnezeu.

Poezia Magdei Isanos are o valoare aparte prin energia debordantă, vitalitatea care răzbate dincolo de un trup chinuit de boală. Versurile sale sunt marcate de starea de religiozitate, un fior creștin care trece de la revoltă la iluminare și adorație a divinității, Dumnezeu fiind forța materială creatoare.

Poezia Magdei Isanos este pătrunsă de vibrație mistică, de bucuria credinței în Bine, Frumos, Bucurie și Puritate. În creația sa Dumnezeu este materializat, devine o forță plină de vitalitate care crează natura. Dumnezeu este o forță palpabilă ce se detașează de forța absolută conturată de alți poeți creștini. În creația sa Dumnezeu se regăsește în fiecare element al naturii, iar moartea nu este sinonimă cu Raiul „și n-aș dori nicicînd, copiii mei,/ în raiul trist, cu sfinții să m-adun."(*Raiul*) ci cu locul de veci, pământul, raiul coborând în plan teluric „Mi se părea că sunt culcată-n fân, / duhurile pământului mă rugau să rămân, să nu zbor într-un cer îndepărtat, / pe care niciodată nu l-am știut, care nu m-a chemat." **(***Duhurile pământului*) Moartea este văzută așadar precum o contopire cu natura, o reintegrare în veșnicia telurică. Natura este lăcașul odihnei veșnice, iar Dumnezeu este ominprezent. Poezia Magdei Isanos trece de la concepția profană la cea sacră, de la sentimentul de neîmplinire la rugă, la o amânare presimțind fiorul morții „Doamne, n-am isprăvit/ cântecul pe care mi l-ai șoptit." (*Doamne, n-am isprăvit*) Pătrunsă de harul divin poeta realizează comuniunea cu divinitatea, Dumnezeu i se arată în fiecare element al naturii. Poezia înnobilează ființa umană prin preluarea modelului divin. Ancorată în sapțiul lumesc, iubind oamenii, natura și bucurându-se de viață în pofida handicapului fizic care îi va aduce un sfârșit timpuriu, Magda Isanos va dobândi rafinarea spirituală prin întâlnirea cu divinitatea în preajma morții. „În acest

9 Ioniță, Puiu, *Poezia mistică românească*, Institutul European, Iași, 2014, p.227
10 Preot Prof. Dr. John Breck, *Darul sacru al vieţii*, Editura Patmos, Cluj Napoca, 2001; p. 8-10, https://doxologia.ro accesat în data de 02.12.2020

proces poetic se simte o resemantizare a lumii, fie prin raportarea directă la cetatea cerească, fie prin înnobilarea ființei umane în spațiul terestru."[11] Spațiul teluric este sacralizat prin coborârea divinității și materializarea acesteia „Era plină grădina./ Cu fiecare zeu creștea lumina." (*Zeii*) Dumnezeu prezent în fiecare colț al naturii capătă statutul de supraveghetor „Însă-n mijlocul lor, bolnav de vis,/ ochiul lui Dumnezeu șade deschis…/ Haina lui mirosind a ierburi și cer –"(*Flori*) Poezia sa este pătrunsă de sentimentul iubirii divine care face totul posibil. Natura este produsul lui Dumnezeu, iar moartea îi oferă șansa reintegrării în eternitate. „Prin evadarea într-un paradis terestru, se ajunge la o absolutizare a limitei, la o închidere generatoare de spații în care timpul este convertit în durată, iar raiul antropomorf este produsul unei exaltări morale, în fața binelui și frumosului absolut."[12]

În poezia Magdei Isanos se poate observa influența lui Lucian Blaga prin prezența misterului care se adâncește în creația sa. Elementele naturii: grădina, copacul, marea, lacul, pădurea, florile conduc către sacralitate , la inițierea în tainele universului. Marcată de sentimentul morții timpurii poezia Magdei Isanos este amprentată de căutarea salvării prin lumină, un rafinament spiritual care purifică ființa umană.

În poezia *Cine va cânta* este redată prevestirea morții, antitezele viață-moarte, lumină-întuneric surprind în final întâlnirea cu divinitatea „ Lumină, lumină, din nou tu cazi, / și cântecul vieții n-a răsunat./ Mereu cheltuindu-mă-n timpul bogat,/ eu sunt ca un cer printre brazi." Moartea este privită ca un dat firesc care marchează reintegrarea în univers a ființei umane, așteptarea morții oferă prilejul meditației asupra propriului destin și asupra existenței pământești în care se remarcă strigătul dobândirii sentimentului sacarlității. Toată existența sa este amprentată de imaginea morții fiind conștientă de efectele necruțătoare ale bolii sale și așteptând cu un optimism aparte marea întâlnire cu Dumnezeu. Deși conștientă de starea sa șubredă de sănătate, poeta a păstrat în permanență o notă de optimism, de emoție a trăirii și de bucurie a vieții. Dorința poetei de a mai trăi o vreme se transformă în rugăciune adresată divinității, dorință transpusă îngerului care devine mesagerul ființei umane în dialogul cu Dumnezeu „Înger din lumină, roagă-te pentru mine,/ ieși din casa ta ziditā-n razā/ și zi : „Doamne, mă rog pentru pîne,/ pentru somn și liniște-n amiazā. // Mînile mele grele nu se ridicā./ Îngere, m-aș ruga și mi-i fricā ;/ Însā tu cu aripa roagă-te tare și zi :/ „Să fie cu soare, să treacă repede ultima zi..." (*Înger din luminā*) Teama poetei nu este asociată cu moartea, dialogul cu divinitatea îi conferă o atitudine umilă. Îngerul este înzestrat cu lumină purtătoare de har ceea ce-i oferă statutul de mesager al omului care nu poartă aura spiritualității. Același mesager care simte prezența divinului apare în poezia *Cânt* „Ca rugul din care a vorbit Dumnezeu,/ așa arde sufletul meu./ Cred în zâne, în sfinți și minuni;/ prieteni, nu-mi împletiți cununi./ Cântecul e-n mine ca-n voi tăcerea;/ îi bănuiesc uneori puterea,/ însă nu știu nimic și mă-nchin smerit/ îngerului lângă mine ivit." Cântecul poetei este o rugă pe care o adresează smerit prin intermediul îngerului, tăcerea celorlalți reflectând ruga interioară în timp ce cântecul liric al poetei devine un glas comun al rugăciunii.

Lirica Magdei Isanos este pătrunsă de fiorul iubirii totale, iubire față de natură, semeni și Dumnezeu care denotă altruismul unei ființe cufundate în sacralitate. Acest tip de iubire înnobilator purifică ființa umană înălțând-o către lumina celestă, iar moartea este asociată Învierii „Doamne, șopti bătrâna,/ mi-ai luat durerea cu mâna."/ Dar Isus a mai stat și-a zis:/ „Uită acest vis."/„Și păcatele?" întrebă ea mirată. „Nu ți le-aminti niciodată." (*Bătrâna*) Poeta emană așadar iubire infinită pentru toți oamenii, iubire necondiționată pe care o transformă în rugă adresată divinității, o rugă cutremurătoare privind iertarea păcatelor, mântuirea suferinzilor și nu numai „Aștept anul unu./ Anul păcii între popoare./ [...] Inima mea de pe-acuma murmură:/ „Frate,/ iartă-mă pentru urile strămoșești/ și-n numele suferințelor omenești,/ dă-mi mâna." (*Aștept Anul unu*) Iubirea față

11 Rusu, Mina-Maria, Registers of love in the poetry of Zorica Lațcu and Magda Isanos, Journal of Romanian Literary Studies, Issue no. 13/2018, p.218
12 Ibidem, p.222

de oameni oferă şansa poetei de a se elibera de sub povara mundanului şi de a deveni un mesager al vocii colective în dialogul cu Dumnezeu „Fă-mă să cânt despre oameni şi suferinţi,/ şoptesc cu buzele reci, fierbinţi,/ despre săraci, despre copii şi foame... [...]Apoi rămân singură. Nu ştiu nici eu/ de ce mi-a vorbit din stufişul aprins Dumnezeu." (*Cânt*) Model al smereniei şi purtător al suferinţei umane poezia sa capătă valenţe spirituale ce înnobilează sufletul uman „O nădejde-arzătoare/ creştea în inima mea în fiece zi,/ odată cu iubirea de oameni prin care/ puteam, în sfârşit, înţelege şi auzi... "(*Am fost departe de oameni*) Iubirea este singura cale a fiinţei umane de a se salva din planul profan „o lume nouă, din ruini şi moarte./ Auzi-mă tu, frate de departe,/ şi-ntinde-mi mâna peste morminte,/ ca să păşim cu veacul înainte." (*Din dragostea de oameni*)

Asemenea creaţiei lui Blaga în opera poetei lumina şi întunericul se împletesc subliniind antiteza naştere/viaţă-moarte. Lirica Magdei Isanos este pătrunsă de lumina divină ce conferă posibilitatea aspiraţiei către absolut prin contopirea cu universul . „Lumina egală/ nu m-ademeneşte, nu mă-nşală."(*Nu ştiu cum s-a făcut*) lumina este o constantă permanentă în creaţia sa chiar şi în faţa sfârşitului inexorabil „Fiecare va avea în curînd o umbră,/ întunecată ca cele mai ascunse gînduri, o umbră.// Soarele va striga lumii : „Existi..."(*Dimineaţă de primăvară*)

Dumnezeu se iveşte în interiorul bogăţiei spirituale acolo unde sălăşluieşte iubirea infinită „În vremea asta, Dumnezeu zbura-n copaci, / făcându-i să-nflorească. Fugea la săraci, / cerându-le mămăligă şi ceapă./ Era când câmpie verde, când apă./ Alteori se făcea mic/ şi s-ascundea în floarea de finic,/ ori s-apuca să crească-n păpuşoaie,/ s-ajute furnicile la muşuroaie,/ să-i dea pământului mană şi ploaie." (*Dumnezeu*) Momentul morţii este acceptat cu seninătate şi conturat sub forma unei contopiri cu universul „Acuma cântecul s-a sfârşit./ Nu ştiu de-i bine ori rău./ Din frunze-am cântat. Dumnezeu,/ lângă mine stând, mi-a şoptit.// De fapt, nu era Dumnezeu, era pom./ Şi câteodată-avea glas de om./ „Sărbătoreşte, mi-a spus el, aceste/ câmpii dezmierdate şi creşte..." [*Acuma cântecul s-a sfârşit...*] Regretul în faţa morţii surprinde vremelnicia momentului şi dorinţa de a trăi pentru a împărtăşi iubirea „şi, fiindc-o să murim şi noi odată,/ gândeşte-te: n-ar fi păcat să moară,/ cuprinsă-n noi, atâta primăvară,/ şi dragostea cu inima deodată?... "(*Gândeşte-te, n-ar fi păcat...)*

„Cu fiecare poezie parcursă într-o uimitoare revelaţie produsă asupra propriei percepţii, Magda Isanos îmi dezvăluia un univers poetic aparte, tot mai cuprinzător în expresia lui lirică, plină de feminitate, puritate şi vis, gata să înfrunte cu noblеţe şi umanism nuanţatele stări ale trăirii sale."[13] Versurile Magdei Isanos surprind prin puritate şi prin metamorfozarea suferinţei şi a morţii în imagini ale iubirii şi sacralităţii. Poeta are conştiinţa religiozităţii amprentată de starea de visare care îi oferă şansa dialogului cu Dumnezeu şi implorare a mântuirii „Doamne, dintre toţi copiii tăi,/ numai noi am fost ca paserile-n aceste văi./ Iartă-ne ce-am greşit şi primeşte-ne în grădinile/ pe care îngerii tăi le-au plivit./ Pune-ţi mânile/ pe ranele noastre prea pământeşti/ şi spune că ne vindeci şi ne primeşti!" (*Doamne, unde-ai să ne-aşezi pe noi?)* Poezia este pătrunsă de un umanism aparte, de conştiinţa păcatului, de fiorul căinţei, iar prin invocaţia divinităţii accede către salvarea spirituală.

„Căutarea sacrului înseamnă fie drumul spre origini, fie întruchiparea binelui absolut în fiinţa divin-omenească a Mântuitorului, fie întoarcerea spre universul ingenuu, interior, adevăratul *locus sacer,* sălaş al lui Dumnezeu. În oricare dintre aceste situaţii problematice s-ar plasa, omul mărturiseşte că în subconştientul său legătura cu sacrul este o permanenţă."[14]

Poezia Magdei Isanos vibrează de emoţie prin transcendenţa către universalitate, prin integrarea în spatial cosmic şi contopirea cu absolutul. Poezia sa emană ceea ce C. Cioapraga numea *un umanism magic* „În fapt, la construcţia unui edificiu poetic durabil participă memoria abisală, acţionează semnale arhetipale şi rezonanţe inefabile, fascinează, dincolo de cunoscut,

13 Caba, Mihai, *O poetă-n neuitare, Magda Isanos*, Revista Armonii culturale, Vrancea, 15 aprilie 2020

14 Rusu, Mina-Maria, *Re-sacralizarea lumii prin poezie (în literatura română interbelică)* în Limba română, Revistă de ştiinţă şi cultură, nr.12, anul XV, Chişinău, p.25-26

ami
ntire
a evenimentelor neîntâmplate, acestea, toate, componente ale infrastructurii, instituind o cunoaştere fabulatorie, magică, onirică, spontană. ”[15]

Concluzii

Ființa umană este dotată cu puteri și virtuți adânc tipărite în spiritul său, iar acestea au rolul apropierii de starea de religiozitate și de înțelegere a valorii sale spirituale. „Dumnezeu e însă necontenit de față în sufletul fiecărui om, chiar dacă acesta nu știe sau mai degrabă nu vrea sa știe de El. În realitate, spune Sfântul Ioan Gură de Aur „ nimeni nu poate să fugă de Dumnezeu. ” De aceea, putem spune că fiecare om, în adâncul inimii sale, tinde spre Dumnezeu și este într-un anume fel unit cu el.” [16]

Homo religiosus conștientizează nevoia de sacru și se află într-o căutare permanentă a legăturii cu sacralitatea prin unirea celor două dimensiuni ale existenței: cea materială și cea spirituală. Omul își găsește echilibrul prin evadarea din profan și relaționarea cu sacrul drept fundament existențial al trăirilor sale. Omul religios este omul total care caută și găsește sacrul în fiecare experiență religioasă. Acesta trăiește în planul sacru care îi asigură echilibru, stabilitate și forța interioară de a cunoaște și înțelege lumea. Prin creația poetică de factură religioasă se evidențiază experiența interioară, abisală prin care este surprinsă întâlnirea cu Dumnezeu, iar creatorul își redescoperă propria identitate prin transfigurarea sufletului uman. În adâncul ființei umane se permanentizează nevoia raportării la sacralitate și la starea de religiozitate, omul găsindu-și resorturile transformării sale spirituale. Iluminarea prin logosul divin metamorfozează starea interioară care este inundată de purificare și accedere către celest. Dumnezeu este întruchiparea iubirii și a luminii. Omul simte nevoia mai mult sau mai puțin acută de a fi învăluit de protecția divină în ciuda tuturor evenimentelor zguduitoare ale istoriei, iar prin actul poetic realitatea este transfigurată în imagini care sondează cele mai înalte culmi ale sensibilității. „Literatura de orientare spirituală (inclusiv poezia religioasă) este opera unor autori cu necesităţi spirituale conştientizate, şi se adresează unor cititori cu acelaşi tip de viaţă interioară, fiindcă ea (în reuşitele ei, mai cu seamă atunci când atinge inflexiuni mistice) porneşte de la fundamente (nu de la imanenţă, nu de la aparenţe) şi se întoarce la fundamente. ”[17]

Homo religiosus surprinde imaginea ființei umane însetate de Logos și Iubire care transpune comuniunea omului cu divinitatea în poezie. Creația pornește din Iubire, din întâlnirea cu Dumnezeu în Iubire transformându-se în har divin. Poezia transfigurează sufletul omului, iar poetul devine un mesager al Logosului divin.

BIBLIOGRAPHY

1. Breck, John, *Darul sacru al vieţii*, Editura Patmos, Cluj Napoca, 2001; https://doxologia.ro
2. Caba, Mihai, *O poetă-n neuitare*, Magda Isanos, Revista Armonii culturale, Vrancea, 15 aprilie 2020
3. Chirilă, Adina, Poezia religioasă:considerații despre autor și interpretare, în TDR, II, 2010
4. Ciopraga, C., *Poezia- Un umanism magic* în Limba română, Revistă de știință și cultură, nr.9-10, 2 anul XIV, Chișinău, 2004

15Ciopraga, C., *Poezia- Un umannism magic* în Limba română, Revistă de știință și cultură, nr.9-10, 2 anul XIV, Chișinău, 2004, p.6

16 Larchet, Jean-Claude *Inconștientul spiritual sau Adâncul neștiut al inimii*, Editura Sophia, București, 2009, p.157-158

17 Dorcescu, Eugen, *Poezia mistico-religioasă*. Structură și interpretare, Revista Reflex, 2006, nr. 7-8,9, p.176

5. Dorcescu, Eugen, *Poezia mistico-religioasă. Structură și interpretare*, Revista Reflex, 2006, nr. 7-8,9

6. Ioniță, Puiu, *Poezia mistică românească*, Institutul European, Iași, 2014

7. Larchet, Jean-Claude, *Inconștientul spiritual sau Adâncul neștiut al inimii,* Editura Sophia, București, 2009

8. Rusu, Mina-Maria, *Communication versus communion into the lyrical sacred poetry*, Journal of Romanian Literary Studies, Issue no. 15/2018

9. Rusu, Mina-Maria, *Registers of love in the poetry of Zorica Lațcu and Magda Isanos*, Journal of Romanian Literary Studies Issue no. 13/2018

10. Rusu, Mina-Maria, *Re-sacralizarea lumii prin poezie (în literatura română interbelică)* în Limba română, Revistă de știință și cultură, nr.12, anul XV, Chișinău,

11. Stăniloae, Dumitru, *Iubirea creștină,* Editura Porto-Franco, Galați, 1993

12. Stăniloae, Dumitru, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, vol. I, Ediția a doua, EIBMBOR, București, 1996

DE

CONSTRUCTING THE SELF IN ION CĂLUGĂRU'S DIARY

Nadia- Luminița Șter
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: The present paper aims to analyse the most relevant features of Ion Călugăru's diary. Diary writing, as a very personal form of writing, is a process of self-recording, self-exploration and self-creation. A diary is, beyond doubt, an important document where the outer and inner worlds meet. Favouring confession and reflection, Călugăru's diary tackles many themes such as: loneliness, failure, the relationship with the Other, the writer's condition, and the quest for selfhood. It clearly highlights the importance of writing as a solution to alienation.

Keywords: diary, confession, identity, alienation, the Other

O parte din caietele originale care compun jurnalul lui Ion Călugăru se află la Arhivele Naționale, în timp ce altele, din păcate, s-au pierdut. Scriitorul a început să țină jurnal în 1928, dar abia la 1 septembrie 1943 se hotărăște să fie mai consecvent în această privință și să noteze cu regularitate. De asemenea, revine asupra însemnărilor făcute anterior, în încercarea de a le integra într-un jurnal complet, pe care probabil plănuia să-l publice.

Ca orice formă de comunicare, jurnalul nu are o intenționalitate gratuită, ci una bine circumscrisă de autorul său, iar în cazul jurnalului lui Ion Călugăru aceasta este enunțată explicit: „De la 1 septembrie 1943 țin regulat un jurnal. De mult mă gândeam să țin un jurnal. De ce? Din vanitate? Din spirit de imitație? Din același sentiment cu care citadinul se uită ca să vadă ce fel de excrement a dat drumul. Totul este important pentru dânsul"(*31.V.1949).*[1] Justificarea acestei predispoziții spre confesiune este exprimată franc în aceeași însemnare, într-o mărturisire de tip psihanalitic: „Slăbiciunea mea a fost și este: am fost mezinul casei. Tratat ca mezin în familie, la școală, în viață. Păstrând mereu un aer – și mai mult decât un aer – o psihologie de copil. Mai precis trăsături infantile. Poate că niciodată nu m-am simțit mai azvârlit în afara vieții ca acum. Și am dat o mână de ajutor ca să fiu refuzat. Credit nu mi se mai face. Am trecut de 47 de ani. N-am dat ceea ce s-a așteptat. N-am izbutit să fiu serios decât în aparență – în sensul că n-am fost în stare să domesticesc haosul din mine și să învăț să creez totodată".

Jurnalul pe care îl supunem analizei începe cu o notație din 31 mai 1949, în care scriitorul își exprimă intenția de a-și aduna aici însemnările din celelalte caiete, într-o încercare practică de a renunța la „hârțoage": „Să-mi transcriu aici filele din caietele rămase. Asta ca să rezum. Ca să concentrez. Și să renunț la hârțoage. Prea multe caiete."[2] Notațiile acoperă o perioadă relativ lungă, din 8 decembrie1936 până în 2 aprilie1946, dar, din păcate, înregistrate cu semnificative goluri temporale.

Confesiunea diaristică surprinde relațiile lui Călugăru cu cei din jur, fie aceștia membri ai familiei sau colegi de redacție, încercările sale de a se impune ca scriitor, compromisurile pe care este nevoit să le facă. Eșecurile repetate, schimbările din viața politică și boala, care evoluează treptat, îl determină să se însingureze tot mai mult. Nu lipsesc portretele făcute contemporanilor săi: lui Mihail Sebastian, Nae Ionescu, André Gide, A.C. Cuza, Jebeleanu, diferitelor persoane din

1 Ion Călugăru, „Jurnal (I)", în *Caiete critice*, nr. 4 (294), 2012, p. 44
2 *Ibidem*

reda cțiil e unde a lucrat, toate creionate în aceleași nuanțe maliții os- depreciative. Acest dosar de existență devine o colecție de oameni și evenimente, de antipatii și orgolii, de aprehensiuni și insatisfacții, de eșecuri și prea puține izbânzi, de banalități și mediocrități, ceea ce-i conferă statutul de document istoric și psihologic.

Pentru Călugăru, jurnalul intim este depozit de date (scrie cu regularitate pentru a construi un aide-mémoire), confident loial, loc de refugiu, exercițiu de libertate interioară și încercare de exorcizare a prezentului. Opera diaristică este investită cu atribute umane, fiind percepută ca un prieten apropiat, cineva care captează fidel seismele interioare ale ființei: „Cât îmi descarc câteodată sufletul în acest jurnal. Mai ales de când am ieșit din spital. De când sunt foarte, foarte singur și n-am niciun prieten de o vârstă cu mine, de multă vreme prieten, față de care să mă răcoresc!"*(20.III.1950).*[3]Identificăm aici, în filigran, o adevărată poetică a jurnalului intim, diaristul percepându-și jurnalul ca pe un dublu textual, căruia i se confesează și căruia i se încredințează fără rezerve.

Într-o lume în plină dezordine, individul este silit să reinventeze sensul propriului său destin și să-și creeze un spațiu în care să poată evada din cotidianul sufocant. Dezgustat de vremurile pe care le trăiește și de relațiile cu contemporanii săi, însingurat incurabil și trăind acut povara ratării, diaristul se instalează în jurnalul său cu toate bagajele emoționale, sufletești și intelectuale. Jurnalul reprezintă pentru el un spațiu securizant și, tocmai pentru că nu vrea să impresioneze, Călugăru alege să fie el însuși, asumându-și toate scăderile. El respinge idealizarea, manipularea imaginii sinelui, confesiunea ca document narcisic. Jurnalul este privit ca o necesitate interioară, iar motivația scrierii lui este pur intrinsecă. Justificarea lui este de natură existențială, autoscopică și pedagogică (vrea să învețe din greșeli): „Întâi: am pornit ca un fel de călăuză pentru verificare. Apoi: ca să corectez și să limpezesc ce am vrut și ce n-am vrut să spun. Era parcă o cale de a merge mai departe. De a adânci sau de a înălța frecvența de sinceritate (formulă deloc profundă), rădăcinile răului și de a nu mai repeta. Adevărul este că, așa cum s-au desfășurat lucrurile, unele greșeli au fost aproape inevitabile" *(n.1950 completare la 4 martie1938).*[4]

Primele notații transcrise în noul caiet și asupra cărora intervine sunt din 8 și 9 decembrie 1936. Călugăru face un portret moral deloc încântător, cu iz de ranchiună, lui Mihail Sebastian, pe care îl consideră „nici atât de prost pe cât vrea să dea impresia că este, nici atât de deștept cum se crede în sinea sa. Un arivist fără cusur" (*8 XII 1936)*[5]. Intervenția din 31.V.1949 continuă în același registru, semn că nici trecerea anilor, nici moartea lui Sebastian nu au produs o edulcorare a sentimentelor și o metamorfoză a relației dintre cei doi. Călugăru îl acuză pe Sebastian de oportunism („A jonglat. A ajuns profesor la un liceu evreiesc și l-a călcat un automobil când ajunsese profesor ...de universitate liberă"[6]) și de ipocrizie („generozitatea lui este ciolan azvârlit la câini ca să nu-i tulbure liniștea"[7]). Însemnarea din ziua următoare, 9.XII.1936, începe abrupt, într-o tonalitate deprimantă: „Cam scârbă de viața pe care o duc", lamentându-se în continuare că grijile cotidiene și viitorul incert îl împiedică să fie „un utopist sută la sută, un copil integral"[8]. Asemenea notații vor fi des întâlnite pe parcursul jurnalului: „Foarte plictisit și amărât în sinea mea" (*5.I.1937*), „De câteva zile mă scol trist, cu inima grea și covârșit" *(9.III.1937)*, „Nervii zbârnâie de căldură și puțin de nemuncă"*(10 iunie [1937].*

Anul 1937 debutează în aceeași notă dezolantă. Profund dezamăgit de oameni, după plecarea de la „porcăria publicistică ce se cheamă *Vremea*", diaristul face o radiografie a relațiilor umane meschine, fondate pe interes, care caracterizează societatea vremii sale: „Ce concluzie trag eu din trista mea experiență din ultimele luni: aceea pe care am tras-o întotdeauna, în decursul celor 16 ani

3 Idem, „Jurnal (III)", în *Caiete critice,* nr. 7 (297), 2012, p. 32
4 Idem, „Jurnal (II)", în *Caiete critice*, nr.5 (295), 2012, p. 34
5 Idem, „Jurnal (I)", p. 44
6 *Ibidem*
7 *Ibidem*
8 *Ibidem*

de cân d fac publicistică militantă şi nu trăiesc decât din scrisul meu. Nu funcţionează nici solidaritatea profesională, nici solidaritatea de clasă. [...] Contează numai relaţiile personale pe care le ai şi dacă ştii să te declare «Chiril monitorul» şi să-i scrii pe ceilalţi pe tablă ca foarte obraznici"*(2.I.1937).*[9]

Neplăcuta experienţă (pleacă de la „Vremea" fără a primi despăgubirea materială la care spera) îi oferă lui Călugăru prilejul de a analiza psihologia maselor, obişnuite cu autoritatea şi oprimarea, astfel ca diaristul notează trist: „oamenii n-au încredere decât în aceia care [-i] iau de sus. Omul care nu exploatează şi nu se lasă exploatat este – mi se pare – o invenţie utopistă, o acţiune care n-are curs şi probabil că nici nu va avea"*(2.I.1937).*[10] E o nouă confirmare a inadaptării sale structurale la societate.

Veşnic nemulţumit de sine, frustrat că se iroseşte în activităţi mărunte, care nu-i produc nicio satisfacţie, Călugăru întocmeşte, în 5.I.1937, un decalog personal menit să-i organizeze viaţa şi să-l facă mai disciplinat în privinţa scrisului. Cele zece deziderate călugăresciene sunt: să renunţe la confort cu orice preţ, să se întărească trupeşte, să gândească clar, să spună tot ce gândeşte, să se îndoiască de tot ce i se spune, să nu spună nimic înainte de a cântări lucrurile, să nu creadă că „demnitatea făcută şi fardată e o supremă noblete" (adică să nu se lase înşelat de aparenţe), să scrie numai cu un scop precis, culminând cu a zecea poruncă care „trebuie să cuprindă toate la câte eu n-am gândit". Prima realizare o reprezintă renunţarea la fumat, astfel că nu uită să menţioneze acest lucru în notaţia din 6.III.1937: „Nu mai fumez de 6 săptămâni, urmează celelalte din decalogul meu personal."[11] Interesant este că acest fapt, mărunt în sine, este menţionat înainte de precizarea legată de cartea sa, *Trustul*, care după două săptămâni de la publicare se anunţă a fi un eşec.

De altfel, întreaga notaţie este curios structurată: se plânge că nu s-a aranjat „birocratic" (problema actelor de identitate), analizează stilul lui Anatol France din *Balthasar*, anunţă că s-a lăsat de fumat şi încheie cu eşecul romanului, ca şi cum acest ultim lucru nu l-ar afecta prea tare. După două săptămâni, menţionează în jurnal că romanul său a fost sabotat şi aceasta ar fi cauza receptării lui ostile de către public. Nu se descurajează, însă, ci se agaţă de ideea unei a treia cărţi, „mai fulgerătoare". *Trustul* nu este, însă, singurul lui insucces literar. Nici *Copilăria unui netrebnic* nu s-a vândut prea bine, fapt consemnat într-o notă jurnalieră: „Am fost foarte amărât cu editorul meu. (Ciornei. Astăzi îmi amintesc de acest gen de escroc şi ignorant care era editor ...). *Copilăria unui netrebnic* nu s-a vândut, pretinde el, şi caută să mi-o vândă prin coşari" *(14. I. 1937).*[12]

Întregul an 1937 este dominat de obsesia scrierii microromanului *Urangutania*, iar notaţiile diaristului consemnează etapele parcurse de acesta de la idee şi titlu până la materializarea efectivă a operei. Jurnalul lui Ion Călugăru se constituie, astfel, ca o cronică a atelierului său de creaţie, oferindu-i cititorului acces nemijlocit în intimitatea procesului creator. Scrisul se dovedeşte a fi anevoios, iar motivele sunt numeroase: lipsa timpului, sănătatea precară, situaţia istorico-politică tulbure, interferarea altor proiecte literare (*Iţic iubeşte, Foamea*) sau teama de un nou eşec publicistic.

Ideea de a scrie această operă îi vine lui Călugăru încă în 1936, când consemnează în jurnal: „să notez că trebuie neapărat scrisă *Urangutania*, poveste fantastică şi totuşi adevărată"*(14.I.1936)*[13], cu un titlu sugerat de H. Bonciu. În februarie 1937, odată cu însemnarea referitoare la întoarcerea în ţară a legionarilor Moţa şi Marin, diaristul este tot mai înclinat să scrie romanul, în care să includă şi acest episod, dar nu se consideră încă pregătit pentru acest proiect ambiţios: „În *Urangutania* nu se poate să nu trec acest episod care este specific românesc, dar este regizat de Berlin. Din ce în ce încolţeşte mai mult în minte ideea *Urangutaniei* şi creşte. Când voi ajunge să am totul în cap, un subiect unic, adânc, care să poată interesa mase cât mai largi, atunci

9 *Ibidem*, p. 45
10*Ibidem*
11*Ibidem*, p. 49
12 *Ibidem*, p. 46
13 *Ibidem*

mă voi pune pe scris”[14], ca apoi să continue fără șovăială: „Am să scriu *Urangutania*. *Urangutania* trebuie scrisă cu mult curaj și fără niciun fel de gând dacă va fi sau nu publicată”*(30.III.1937).*[15] În 7.IV.1937, Călugăru pare hotărât să pună piatra de temelie a romanului și-i scrie începutul: „Să începem *Urangutania.* Corabia noastră s-a sfărâmat”[16], mai mult, vrea să introducă aici și o scenă cu Nae Ionescu: „*Urangutania* trebuie să fie o carte realistă. A nu se uita un capitol cu Nae, corupătorul de tineri”*(24.IV.1937).*[17] Lunile trec, notațiile curg într-un ritm constant, aflăm ezitările literare ale scriitorul („Stau între *Urangutania* și *Foamea* și nu știu de ce să mă apuc”*18.VI.1937)* și că „*Urangutania* stă locului”*(29. VI.1937),* situație care îl indispune pe Călugăru, astfel că în septembrie izbucnește violent: „Puțină disciplină, căcatule, altfel n-ai să ajungi niciodată să însemni ceva. Ai să te risipești ca o inscripție pe vânt. Trebuie să te apuci să scrii *Urangutania* și s-o dai gata fără să te preocupe editorul.”[18] O notație scurtă, în creion, anunță în 13.III. 1938 că prima versiune a romanului este terminată, dar bucuria aducerii la bun sfârșit a unei scrierii atât de trudnice este umbrită de evenimentele istorice în plină desfășurare: „Terminat prima versiune din *Urangutania.* Alaltăieri au intrat trupele germane în Austria. Ne apropiem cu pași repezi de război sau de o serie de războaie civile «de tip spaniol».”[19]

Jurnalul conține mențiuni referitoare și la alte proiecte literare. În romanul *Iți*c *iubește*, Călugăru își propune să evidențieze „aspectul tragi-comic al existenței. Fericirea de a fi nefericit”*(21.I.1950 completare la 27 mai [1939]).* Munca la *Oțel și pâine* este anevoioasă, iar diaristul se plânge în notația din 3.II.1950: „Niciodată nu m-am canonit atâta la o carte ca pentru *Oțel și pâine*. Și abia mi-a ieșit ce am vrut.”[20] Începe să se îndoiască de valoarea romanului său : „O mare amărăciune în mine. Simt că am dat chix cu cartea. Din vorbe aruncate de Buican, de Ziman. Dar eu nu cred încă că-i chix.” *(26.I. 1950)*[21] și, cum cartea nu atrage aprecierea publicului, scriitorul conchide înfrânt: „Am impresia că mai mult n-aș putea da.”

Realitățile social-istorice impregnează paginile jurnalului, astfel că opera diaristică devine o cronică a vremurilor, ce conturează profilul unor epoci aflate în plină derulare. Din acest punct de vedere, jurnalul lui Ion Călugăru devine un document valoros, care, ca orice operă subiectivă, trebuie judecat cu o anumită rezervă. Insul istoric este prins în fatalitatea evenimențială a concretului colectiv. Cotidianul se dezmembrează progresiv și îl destramă și pe om. Călugăru este conștient de pericolul în care se află, de faptul că „situația mea personală ca scriitor liber, ca evreu, ca om cu opinii personale devine din ce în ce mai legată de soarta păcii sau a războiului” *(4 octombrie 1938)*[22]. În 1937, scriitorul asistă neputincios la izolarea evreilor din viața socială, politică și culturală a țării, context care îl determină să analizeze lucid relațiile dintre evrei și români din perspectivă istorică, într-o digresiune eseistică:

> Cert este că era de așteptat. Și că de vină sunt și evreii cu temperamentul lor inegal, și ceilalți care nu vor să înțeleagă că a trișa cu psihologia și a crea complexe de inferioritate acolo unde nu e nevoie [...] e o primejdie și pentru evrei și pentru popoarele în mijlocul cărora trăiesc. Nu cunosc îndestul situația din Germania, dar o cunosc relativ pe cea din Romania. Aici, evreii au trăit de fapt izolați, de când s-au pomenit în țară. Numai o pătură înaltă a întreținut contactul nemijlocit cu poporul românesc. La început, cred că evreii doreau această izolare, fiindcă simțeau o superioritate culturală asupra populației majoritare. Cu vremea, raportul de forțe s-a schimbat. Au vrut să intre în comunitatea românească, dar n-au fost primiți. Înainte de război (1916!), s-a practicat un antisemitism administrativ, arbitrar și neghiob pe care îl resimțeau mai ales clasele dezmoștenite. [...] De la 1921, antisemitismul sub influența ideologiei rasiste germane a devenit intelectual. [...] Antisemitismul se bucură de favoarea întregii mase majoritare fiind

14 *Ibidem*, p.49
15 Idem, „Jurnal (II)”, p. 25
16 *Ibidem*, p.26
17 *Ibidem*
18 *Ibidem*, p. 32
19 *Ibidem*, p.34
20 *Ibidem*, p. 36
21 *Ibidem*, p. 32
22 *Ibidem*, p. 34

un resentiment comun și fără consecințe neplăcute. Un antisemit este un om care are o dublă carieră asigurată: ovreii bogați caută să-l corupă, iar partidele să-l utilizeze. Dacă antisemitismul ar fi pedepsit de lege, dacă ar exista măcar temerea că există o opinie publică ce sancționează demența și escrocheria, încă mulți s-ar opri să fie. Dar e un sport atât de ușuratic și un fel de «socialism» care nu angajează la nimic, că e păcat ca tânărul de viitor să nu treacă și pe aici *(15.I.1936).*[23]

Diaristul se trezește prins în tăvălugul unor evenimente istorice de o majoră importanță, iar jurnalul îi permite să consemneze și să comenteze aceste episoade, într-o încercare personală de luare de atitudine. Astfel, Călugăru înregistrează evenimentele dintr-o dublă ipostază: aceea de jurnalist, asta însemnând o atenție particulară acordată detaliilor și semnificațiilor, și cea de evreu, adică de membru al unei comunități greu încercate. Notațiile sale surprind fidel zbaterile unui om care încearcă să supraviețuiască agresiunilor unui real ce-i este în permanență ostil. Când situația politică se deteriorează, el se simte serios amenințat, iar însemnările din jurnal îl surprind într-o perpetuă stare de alarmă: „Azi un an am fost revizuit. Azi citesc în gazete ordinul MSM să se pună în ordine cu actele toți acei care n-au ordine.Ce va fi? Mă va lua?”*(7 noiembrie [1939]).*[24]

În 29.I.1938 notează telegrafic: „Panică printre evrei. Revizuirea cetățenilor. Orizontul politic a fost întunecat cu desăvârșire”[25], afirmații condensate, dar care reușesc să cuprindă întreaga disperare a diaristului în fața unui viitor incert și sumbru. Nu mai consemnează nimic timp de două săptămâni, până în 13 februarie, când Călugăru anunță căderea guvernului Goga, fapt ce produce o oarecare detensionare în rândul evreilor. Scriitorul pare mai optimist și declară hotărât:„Nu mă voi lăsa totuși biruit. Până în ultimul moment voi scrie.”[26]

Scrisul este privit de Călugăru ca o necesitate aproape fiziologică, ca reprezentare soteriologică a unui eu care își caută necontenit menirea, dar și ca formă de rezistență, de exorcizare a unui real ostil: „Fiindcă eu sunt hotărât să stau și să scriu, nu să mă bag în toate lăturile”*(21.IV.1939).*[27] De-a lungul întregului jurnal călugărescian, se conturează o puternică conștiință a scrisului. Importanța scrisului este cultivată aproape cu devoțiune, iar scrisul reprezintă pentru Călugăru o formă accesibilă de terapie. Astfel, în 29 iulie 1939 se întreabă retoric: „Ce sens are viața mea în afară de scris?”. Cum insul biologic este supus vremurilor, evenimentele socio-politice îi afectează capacitatea de a scrie. Scriitorul nu se poate detașa de realitatea socio-istorică, iar imixtiunea acesteia îi perturbă actul de creație. Întors în București după trei săptămâni plictisitoare la mare, Călugăru așteaptă cu nerăbdare să reia lucrul la *Iți iubește*, pentru a constata înfrânt: „Nu pot. Acordul germano-sovietic mă neliniștește azi.”*(vineri [25]august 1939).* Chiar și frecvența notațiilor din jurnal are de suferit, așa că în 1938 nu consemnează nimic timp de mai multe luni, din 13 martie până în 4 octombrie: „De ce n-am scris până acum? Din lene, întâi; covârșit de sentimentul inutilității, apoi. Personal, m-am chinuit lunile astea sub povara din ce în ce mai sporită a faptelor”*(4 octombrie [1938]).*[28]

Revenind la notația din 13 februarie 1938, reproducem întreaga însemnare jurnalieră, cu scopul de urmări concomitent cele două voci auctoriale, Călugăru din 1938 și Călugăru din 1950, care intervine caustic în text, cu detașarea dată de scurgerea unei semnificative perioade de timp de la eveniment: „A căzut guvernul Goga. Pare să se instaleze printre evrei o destindere. Lumea se împarte în clase. Eu intru în categoria declasaților. Nu mă voi lăsa totuși biruit. (n.1950. Da, bine nu m-am lăsat? În afară de conversiunea dificilă, ce am făcut pentru mine?) Până în ultimul moment voi scrie. (n.1950. Ce să scriu? Ce am scris cu adevărat ca să poată fi păstrat?) Ce păcat că n-am liniștea să mă ridic până la înalta concepție. (n.1950. Liniștea mi-a lipsit sau efortul de a o face cu adevărat, nu de a aștepta să cadă pară mălăiață în gura lui nătăfleață?).”[29] O altă notație surprinde

23 Idem, „Jurnal (I)”, p. 47
24 Idem, „Jurnal (III)”, p. 31
25 Idem, „Jurnal (II)”, p. 33
26 *Ibidem*
27 *Ibidem*, p. 26
28 *Ibidem*, p. 34
29 *Ibidem*, p. 33

acel și lucru: Călugăru din 1950 discreditându-l pe Călugăru din 1939, furnizând impresia că în text sunt două instanțe auctoriale diferite: „Ieri părea că s-a dezlănțuit războiul. (n.1950. Numai părea? Cum circulam eu pe străzi dosnice, puțin ca să mă feresc de amețeli. Și trăiam în irealitate. În ce speram eu ca să scap cu viață? «Inimioara» – pot spune asta fără să mă alint - tremura în mine ca inima unei vrăbii ținute în palmă aievea. Cum m-am învățat eu să lupt? Cum n-a fost cine să-mi dea lecții, să-mi dea brânci ca să mă învețe să învăț?) Atac german-polon. (n.1950. Ce atac germano-polon! Hitler dezlănțuise războiul)"*(2 sept. [1939])*.[30]

Întoarcerea în țară a trupurilor neînsuflețite ale legionarilor Moța și Marin, morți în Războiul Civil din Spania, și ceremoniile impresionante organizate cu acest prilej de Garda de Fier, îl determină pe Călugăru să noteze ironic în 12.II.1937: „I-au adus pe «eroii» Moța și Marin din Spania. Mascaradă imensă la care marșează întreaga țară! Sute de popi și studenți, dragă Doamne! Mai toate gazetele și mai toți oamenii politici se lasă prinși de acest clei."[31]

Alte notații surprind tot atâtea evenimente ce marchează viața politică internă și internațională: intrarea trupelor germane în Austria, Anglia și Franța în stare de război cu Germania, intrarea Rusiei în Polonia, asasinarea lui Armand Călinescu, formarea guvernului Tătărescu, moartea lui Tonitza, pacea cu Finlanda. De asemenea, reține atenția lectorului și portretele morale pe care Călugăru le face contemporanilor săi. „Profetul" A.C. Cuza este „acest armean viclean, rău, lipsit de demnitate și de bună credință". Nu se lasă amăgit nici de André Gide, pe îl descrie cu o revărsare de invective: „Am simțit mereu intuitiv că omul acesta bogat și irezolut, care s-a masturbat, și pederastil a forțat sinceritatea, și-a siluit sfincterul sincerității ca să pară adevărat. Dar a rămas mereu același feroce și egoist hingher care n-a înțeles decât pentru sine, pentru libertatea lui deșănțată"*(8.XII.1936).*[32] Nae Ionescu este „corupătorul de tineri", Jebeleanu este „armean necredincios, perfid". Pentru sine manifestă mai multă îngăduință atunci când se descrie ca rezultat al experiențelor pe care le-a trăit și care l-au transformat într-un individ anxios, mefient, extrem de orgolios: „Aproape două decenii de viață anarhică – chiar două decenii, dacă pun anul 1916 ca piatră de hotar – se răzbună acum. Am trăit necontenit, din copilărie până acum, într-o necontenită panică. Mi-a fost frică de societate, mi-i frică de oameni. Mi-i frică mai ales de oamenii cu care am relații mai strânse. Nu sunt un ins cu o umoare egală. Din această pricină, sufăr de o excesivă mândrie ce se răzbună, în primul rând, împotriva mea"*(14.I.1936).*[33]

Spirit complex, de o sensibilitate și un orgoliu exacerbate, într-o perpetuă stare de insatisfacție, diaristul se plânge constant de mediocritatea vieții sale și de lipsa de perspectivă la diferitele redacții pentru care scrie: „Așa dau eu întotdeauna târcoale vieții. Nu am luat taurul de coarne. N-am mers până în miezul lucrurilor"*(15.VII.1949)*, „Același provizorat și lipsă de perspective practice"*(21.IV.[1939])*, „Scriu la *Prezentul*. Am scris unele articole care au avut succes. Dar ce folos? Provizorat. Și nu văd să dau opera reală pe care o aștept eu însumi de la mine.Sunt un fricos" *(31 mai [1937])*, „Mă simt foarte scăzut că n-am o meserie precisă și trebuie să trăiesc adesea ca un sinecurist"*(18.VI.[1937])*.

În 1937, lui Călugăru îi este refuzată primirea în SSR. Deși vrea să pară că faptul nu reprezintă o surpriză, scriitorul este vădit ofensat și consemnează trist: „La SSR n-am fost primit. Nici măcar comitetul nu m-a recomandat. Poliția antisemită își urmează cursul. Am aerul de a fi surprins de ceea ce mi se întâmplă, ca și cum nu m-aș fi așteptat la asta de când exist conștient"*(27.IV.1937).*[34] Adnotarea făcută de el în 1949 (adică la 12 ani distanță de eveniment!), ce reproduce un fragment din articolul în care *Timpul* (din 7 mai 1937) ia atitudine împotriva deciziei SSR și îl elogiază pe scriitor („se știe că domnia sa contează printre cei mai talentați și printre cei mai viguroși prozatori ai generației tinere..."), dovedește că Ion Călugăru fusese foarte afectat de

30 Idem, „Jurnal (III)", p. 28
31 Idem, „Jurnal (I)", p. 49
32 *Ibidem*, p. 44
33 *Ibidem*, p. 46
34 Idem, „Jurnal (II)", p. 26-27

acea stă respingere, considerată nejustificată, și nu se resemnase nici odată cu trecerea vremii. Imediat după eveniment, scrie el însuși un articol despre SSR, „care a avut răsunet în cercuri restrânse. De pildă Sandu T. spunea că n-a înțeles mare lucru din ce am scris" *(3.V.1939).*

Greutățile cotidiene, dublate de o predispoziție congenitală pentru inadaptare, îl fac pe diarist un însingurat, iar jurnalul înregistrează în mod repetat această stare de fapt: „Nu știu ce perspectivă de viitor se deschide înaintea mea. Nu sunt integrat în nicio comunitate."*(5.I.1937),* „Mă simt din ce în ce mai izolat de toți. (n. 1949. Și acum?) Și nu știu unde va duce această atmosferă de dezolare și izolare"*(3.V.1937),* „..eu sunt sortit să fiu singur: singur în fața vieții și a morții"*(25 dec. [1937])*, „sunt foarte, foarte singur și nu am niciun prieten de o vârstă cu mine..."*(20.III.1950).*

Notațiile jurnaliere configurează un an 1946 plin de insatisfacții, atât profesionale cât și matrimoniale. Călugăru se vede prins într-un mariaj disfuncțional, iar munca la *Scânteia* înseamnă o irosire a timpului și talentului său. Jurnalul, ca oglindă fidelă a diaristului, este construit pe aceste două coordonate pe care se desfășoară viața acestuia: căsnicia și gazeta. Însemnările lui sunt fie despre certurile conjugale, fie despre frustrările de la ziar.: „Cu nimic nu pot fi mulțumit. Nimic nu merge cum se cade. Căsnicia? S-ar zice, fiindcă nu mă mai plâng în jurnal, că s-au aranjat lucrurile. Nu s-a aranjat nimic. Cum vede ceva la mine vrea să aibă și ea. Desigur că sentimentul ăsta e justificat. Dar nu despre această copilărie e vorba, ci de felul cum mă enervează"*(Marți, 26 [II.1946])*.[35]

Relația lui Călugăru cu soția sa, Titina (căreia îi spune Tița), este marcată de frecvente tensiuni: „E foarte greu de trăit cu ea. Sensibilă la tot ce spun eu și neatentă la ce spune dânsa"*(Duminică, 3 martie 1946)*. O săptămână mai târziu răbufnește: „Cine dracu m-a pus să iau o ipocrită burgheză?". Admite că îi lipsește curajul de a pune capăt supliciului domestic: „De fapt, dacă eu aș fi cutezător, oricare ar fi consecințele m-aș despărți. Ea nu este bună de soție. Așteaptă să-i vină de-a gata. Nici eu, de soț. Am și eu comoditățile mele de poet. Nu sunt comodități. E o anumită astenie. Psihastenie. Surmenaj"*(Sâmbătă, 9.III.1946)*.[36] Peste o săptămână, o altă ceartă îl determină să-și dorească, în stilul Virginiei Woolf, o cameră separată: „E trecut de unu și jumătate. O zi cenușie. Am început-o prost. Cu observații. Mă enervează Tița. E una din zilele în care aș vrea să am o cămăruță a mea. Numai a mea. Să fiu bolnav pentru mine, sănătos pentru mine. Dar singur. Să-mi simt singurătatea. S-o degust"*(Sâmbătă, 16.III.1946)*.[37] Același diarist se lăuda cu nouă ani în urmă, în însemnarea din 7.II.1937, că este un soț norocos: „De ce am început să scriu astăzi? Fiindcă peste două ore și ceva – acum e patru – am întâlnit-o pe Titina la expoziția ei de acum 5 ani, din pasajul Comedia și mi-a schimbat felul de viață. Am avut noroc. De ce? Fiindcă ea mi-a dat echilibru, sănătate și putere de muncă grație disciplinei."[38]

La *Scânteia*, Călugăru nu-și găsește locul, iar lucrurile nu sunt deloc pe placul lui. Se simte inutil și nevalorificat, „ca o spiță ruptă de roată, care nici măcar la căruță nu-i pusă"*(Marți, 26 [II.1946])*. Diaristul se lamentează frecvent că nu-i sunt publicate articolele („M-am dus la redacție să văd gazetele. De ce m-a supărat că n-am văzut articolul meu?"*(Duminică, 24.II.))* sau că lucrează cu niște incompetenți („Cu gazeta se pierde multă vreme. Dar nu se face nimic. Ai de-a face cu oameni care zăpăcesc lucrul"*(21.II.1946)*). I se pare că nu face nimic, că pierde vremea la redacție: „Am stat la gazetă și am lucrat diverse lucruri. Cam pierdere de timp" *(Miercuri, 6 martie)*, „La gazetă. Îmi cam pierd zilele. N-am învățat încă a nu spune o idee ca să n-o prindă alții" *(Sâmbătă,9.III.1946)*, „Iau banii pe gratis la gazetă. Asta mă supără."*(Joi, 14.III).* Concluzionează trist: „Nu mă simt bine în atmosfera acestei gazete." *(Vineri, 22.II.),* și, deși recunoaște că gazetăria nu i se potrivește, este convins că nu are de ales: „Lupta pentru un loc în gazetă, pentru o poziție e grea. Eu nu sunt gazetar. Nu sunt făcut să fiu. Dar trebuie să-mi câștig existența"*(Duminică, 24.II.)*.

35 Idem, „Jurnal (III)", p. 26
36 Idem, „Jurnal (IV)", în *Caiete critice,* nr. 8 (298), 2012 , p. 16
37 Idem, „Jurnal (V)", în *Caiete critice*, nr. 9 (299), 2012, p. 27
38 Idem, „Jurnal (I) ", p. 48

Pest
e
câteva săptămâni se analizează lucid, dar fără să ia o măsură concretă: „Eu sunt un tip contemplativ. În direcția asta ar trebui să-mi găsesc de lucru. Dar sunt prea ambițios să accept o muncă de subaltern”*(Duminică, 3 martie 1946)*.

În notația din 5.III.1946 este anunțată sec înființarea celulei revoluționare de la *Scânteia*: „S-a întemeiat celula revoluționară a *Scânteii*. Oameni de serviciu, redactori, dactilografe”[39]. Numeroasele ședințe la care participă i se par lungi și plictisitoare, iar mențiunile referitoare la acestea sunt telegrafice și construite după același șablon: „Azi dimineață ședință. Plicticoasă. Lungă”*(Marți, 12.III.),* „Ședință de celulă. Plictiseală mare. Mă uit la figuri. Toate dezgustătoare. Afară de a Corinei Grosu și a Celei Serghi: două animale neinteresante” *(Joi, 14.III.)*, „Ședință de celulă la *Scânteia*, fum, plictiseală”*(Marți, 2.IV.1946)*.

Considerăm că jurnalul lui Ion Călugăru reprezintă o operă fascinantă, ce reușește să creioneze portretul unui scriitor condamnat la uitare, care se dezvăluire lectorului fără teamă, cu toate calitățile și minusurile sale. În același timp, este un document valoros, deoarece reprezintă o cronică, e adevărat subiectivă, a epocilor pe care diaristul le-a traversat, care l-au marcat și format. Toate acestea ne îndreptățesc să credem că lectura jurnalului său mai poate suscita interesul, chiar și după scurgerea unei însemnate perioade de timp de la scrierea lui.

BIBLIOGRAPHY

Călugăru, Ion, *Jurnal (I),* în „Caiete critice”, nr. 4 (294), 2012
Călugăru, Ion, *Jurnal (II)*, în „Caiete critice”, nr. 5 (295), 2012
Călugăru, Ion, *Jurnal (III)*, în „Caiete critice”,nr. 7 (297), 2012
Călugăru, Ion, *Jurnal (IV)*,în „Caiete critice”, nr. 8 (298), 2012
Călugăru, Ion, *Jurnal (V)*, în „Caiete critice”,nr. 9 (299), 2012

39 Idem, „Jurnal (IV) ”, p.16

A

FEMININE HAMLET OR THE RE-DEFINING OF POWER RELATIONS BETWEEN GENDERS IN POSTMODERNISM (FALCA LUI CAIN BY D.R. POPESCU)

Mădălina-Elena Popescu
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Almost all of D.R. Popescu's novels have in common a Hamletian revolt against the degradation of the human being in a society which has gone awry, they making up a kind of Satyricon of our times. His Menippean satires, however, also have a moral center, a character who tries to set right the broken axis of the world. The fact that, in the novel Cain's Jaw, the role of Hamlet is taken over by a female character is not accidental, Irina from The Prodigal Father trying, in an existentialist way, to do her duty in an absurd universe, and Simonetta Berlusconi, from the novel of the same name, being emancipated to the status of author, while the author is content with the role of a character in the world of the text. The hierarchy of power shifts in postmodernism in favor of women, and D.R. Popescu, without giving up the ironic-relativistic perspective that characterizes him, also seems to subscribe to the new identity construction of genres. If in Shakespeare's play Hamlet, Ofelia is portrayed, as Carol Chillington Rutter writes in a study, as mad or dead, in D. R Popescu's Cain's Jaw, a woman takes his place as a Hamletian avenger. The protagonist also assumes the role of narrator, playing with the reader's mind, which she deceives until the end of the novel, when the audience can unravel the enigma. D. R Popescu's heroine is called Omleta, which is an allusion to the description of Hamlet by Jacques Lacan: a slave of desire, frustrated, a self, not structured, but in perpetual metamorphosis. Lacan was influenced by the painter Dali, considering Ofelia one of the most fascinating female characters.The Lacanian ego is an omelette, that is, something informal, which leaks in all directions, in the phase of becoming from child (the feeling of the child who looks in the mirror and sees himself whole, autonomous, "at the stage of the mirror") to the entry into language , in the symbolic order, where the subject is still present only metonymically, he censoring what is not in agreement with society.Omleta (omelette), the name of the heroine, is D.R's metaphor for the confused society, in transition, unstructured by concepts and values, its amorphous character being also suggested by the generic mix (fiction, verse, play) which escapes a unitary aesthetic.Revenge fails to straighten the broken axis of time, as Hamlet says, to restore order. However, she replaces the male hero in search of truth and justice.Cain's Jaw is a postmodern novel that appeals to intertextuality (Hamlet, Miorita, etc.), overturning the patriarchal ideology embedded in Shakespeare's patriarchal representation of Ofelia.

Keywords: feminism, mirror stage, intertext, the Father's Law, imaginary/symbolic divide

Aproape toate romanele lui D.R. Popescu au în comun o hamletiană revoltă contra degradării ființei umane într-o societate în derivă, ele alcătuind un fel de Satyricon al vremurilor noastre. Aceste satire menipeene au însă și un centru moral, un personaj care încearcă să îndrepte osia frântă a lumii.

Faptul că în romanul *Falca lui Cain*, rolul lui Hamlet este preluat de un personaj feminin nu este întâmplător, Irina din *Tatăl risipitor* încercând, în manieră existențialistă, să își facă datoria într-un univers absurd, iar Simonetta Berlusconi, din romanul omonim, fiind emancipată la statutul de autoare, în vreme ce autorul se mulțumește cu rolul unui personaj din lumea textului.

La fel ca în toate romanele sale, ancheta nu are un scop juridic, ea fiind o modalitate de examinare a statului personajelor și prin care este redată implicația lor în evenimente, transformându-se într-o interogație a condiției umane[1].

În acest sens, protagonista romanului *Falca lui Cain* deține un rol important în ancheta despre moartea fraților Pământag, prin care urmărește un plan de răzbunare, adoptând chiar drept strategie disimularea hamletiană a nebuniei „Domnișoară Zizi, zise Augustin Varză, îmi permiteți să vă arăt ceva extraordinar ? [...] Dumneata ești o fată sensibilă și inteligentă. Îmi place cum joci uneori, chiar pe stradă, făcând pe nebuna..."[2].

Fiind o bună cunoscătoare a psihologiei umane, domnișoara Zizi prezintă faptele în favoarea sa, pentru fiecare suspiciune, găsește un albi de care era conștient și procurorul : „Cineva a înscenat accidentul. [...] Și pentru că aș putea fi autoarea acelui...accident trucat ! [...] Îmi place ironia...Totuși, un scenariu atât de imposibil e...posibil !... Mai ales că matale n-ai mașină..."[3].

Ierarhia de putere se schimbă în postmodernism în favoarea femeii, iar D. R. Popescu, fără să renunțe la perspectiva ironic-relativistă ce-l caracterizează, pare și el să subscrie la noua construcție identitară a genurilor. Femeii i se permite accesul în viața publică, spre deosebire de societățile în continuare patriarhale, unde i se rezerva anistorica prezență în camera copiilor, departe de lumina învățăturii, neavând dreptul la o opinie. Romanul debutează cu prezentarea etapei în care protagonistei i se oferise șansa de a studia, ilustrând dreptul femeii la emancipare, prin învățătură : „Școala avea două internate, cel pentru domnișori (de !) și cel pentru domnișoare(de !) [...]"[4].

Dacă în piesa *Hamlet* de Shakespeare, Ofelia este prezentată, cum scrie Carol Chillington Rutter (*Enter The Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage,* 2002), ca nebună sau moartă, la D. R. Popescu, în *Falca lui Cain*, o femeie ia locul unui răzbunător hamletian: „Văzusem filmul „Hamlet", cu Lawrence Oliver...Doamne, ce-am plâns de mila fetei ăleia ce a murit cântând, nebună, printre flori, dusă de apele râului ! [...] N-am fost de acord cu purtarea lui și când le-am spus fetelor ce-ar fi trebuit să facă prințul, mi-au zis prințesa...Prințesa Hamleta! De aici până la Omleta n-au fost decât doi pași !"[5].

Eroina îndeplinește și rolul de naratoare, jucându-se cu mintea cititorului pe care îl amăgește până la finalul romanului, când acesta poate desluși enigma morții lui Lohinsky, dar și a adevăratului ei tată.

Scriitorul recurge la procedee specifice genului dramatic precum quiproquo-ul, personajului feminin fiindu-i atribuită o dublă identitate: Omletă și Zizi, prototip și individ. În construcția sa apare un mecanism postmodern al alienării de sine a unor personaje mutante, ea jucând în același timp rolul victimei și al călăului, al înțeleptei și al măscăriciului, al unei femei cu personalitate și al unei marionete: „Am precizat că autorul utilizează în permanență un mecanism al contrastelor în construirea personajelor, acestea fiind în același timp călăi și victime, martiri și paiețe, martori și colportori, delatori și ariviști, nebuni, măscărici și înțelepți, o situație ambiguă cu eroi prezentați în permanență între tragic și comic"[6].

În relația amoroasă pe care o are cu Lohinsky joacă un dublu rol, dintr-o victimă nefericită, ajungând un călău care se răzbună pentru toate momentele de suferință: „(Florentina se pierde în

1 Anemona Liliana Matei (Pătrulescu), *Teză de doctorat. Ambiguitatea ca paradigmă în romanele lui D. R. Popescu*, Alba-Iulia, 2012, p. 5, articol disponibil online pe http://doctorate.uab.ro/upload/57_412_rez_rom_matei.pdf , accesat pe 22. 11. 2020.
2 Dumitru Radu Popescu, *Falca lui Cain*, București, Editura Albatros, 2001, p. 354.
3 Ibidem, p. 356
4 Ibidem, p. 8.
5 Ibidem, p. 14.
6 Anemona Liliana Matei (Pătrulescu), *Op. cit*, p. 6.

stân ga, dusă de braț de Veta. Zizi se închină) Doamne, Dumnezeule, îți mulțumesc că m-ai ajutat să-i zbor creierii lui Lohinsky, omul care m-a umilit și m-a părăsit ca o netrebnică..."[7].

O vedem în ipostaza unei femei înțelepte, nefiind apreciată pentru frumusețea sa exterioară: „Mi se urâse să-l tot aud pe Tavi Petală, spunându-mi în batjocură că am o rochiță urâtă, puturoasă (pe care ar fi bine s-o arunc la canal și să merg, pe stradă, goală), că arăt ca o vacă mizerabilă(!), dar că gândesc foarte bine!"[8]. O regăsim și în rolul măscăriciului, dar și al unei femei lipsite de personalitate care se lasă influențată de vorbele lui Bucurenciu: „Colorantul cu care mi-am vopsit părul a fost tâmpit!... Luat de la turci!... Și eu proastă am ascultat de Bucurenciu!... Mi-a zis: „Fă, fă-te și tu cucoană roșie, că astea sunt la modă acum, femeile roșii..."[9].

Eroina lui D. R Popescu se numește Omletă, aceasta fiind o aluzie la un binecunoscut comentariu al psihanalistului Jacques Lacan despre Hamlet, văzut ca un ins scindat, frustrat, un eu, nu structurat, ci în perpetuă metamorfoză. Lacan a folosit în descrierea lui Hamlet-Omelette un arhetip al eului fragmentat, descompus de imaginarul oniric al pictorului Dali, în vreme ce o consideră pe Ofelia una dintre cele mai fascinante personaje feminine: „[Lacan] îl numește pe Hamlet un <hommelette>, un omuleț, un fiu, care este dependent de tatăl său omonim, Regele Hamlet, și al cărui ego, bântuit de acesta, este zdrobit, ca o omletă"[10].

Eul lacanian este omletă, ceva inform, ce se revarsă în toate părțile, în faza de devenire, de la copil (sentimentul copilului care se privește în oglindă și se vede întreg, autonom, „la stade du miroir") la intrarea în limbaj, în ordinea simbolică, unde subiectul mai e prezent doar metonimic, el cenzurându-și ce nu e în acord cu societatea.

În acest roman, protagonista are statutul a ceea ce Freud denumea „eu oceanic", ea observându-și imaginea precum într-o oglindă, experimentând această reflecție ca o primă

ilustrare a sinelui[11]: „Surâd...amintirilor, da? Poate, deși mememoria mea nu e blândă, curgătoare ca un fluviu, sau viforoasă, ca marea, plină de fluxuri și refluxuri, nu, nu, ea e cumva săracă, strepezită, parcă făcută din puncte puncte"[12]. Cu toate acestea, Omletă își recunoaște într-un mod eronat imaginea proiectată în oglindă, fiind proiectată ca un ego ideal.

Din dorința de a se identifica cu ceilalți, a îmbrăcat rolul unor personaje din filme, fiind realizată descoperirea sa, înțelegerea sinelui prin proiecție, dar și abilitatea de a-și vedea sinele într-un mod distinct de cum îl privește Celălalt: „Chiar după ce-am ieșit de la filmul cu prințul danez am simțit că imaginația mea se tulbură, zdruncinată [...] și am vrut să schimb mersul și gândurile personajelor, ca să-l salvez de la moarte pe dragul Oliver [...]! Pe Ofelia aș muta-o în film, din castel, în grădină, doar ridicând degetul arătător, și n-aș lăsa-o să plece dintre flori până ce nu i-aș lua gâții târfarului..."[13].

Prin identificarea Omletei cu diverse personaje din filme sau din opere, este schițat și conceptul lacanian de „imaginar", pe care Metz l-a dezvoltat sub denumirea de „semnificator imaginar", sugerând că identificarea cu eroii din film este o replică a copilăriei, a experienței personale: „Zizi, Omletuțo, nu te mai încăpățâna să suferi și să te chinuiești crezând în asemenea fantezii! Omlețico, de ce vrei tu să renunți la ce ești?", Dar ce sunt, domnule profesor?" Mi-a zis că mă imaginez ca un fel de haiduc – un substitut al realității! Un erou (!) în fustă care stă în fața oglinzii și vede cum intră cuțitele, gloanțele, viermii și moartea în carnea vicioasă a scursorilor din „teapa lui Claudius". Lohinsky ne dusese prima dată la filmul cu Oliver[...]"[14].

---

7 D.R. Popescu, *Op. cit.*, p. 352.
8 Ibidem, p. 41.
9 Ibidem, p. 272.
10 Andrew Bennett, Nicholas Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, New York, Routlkedge, 2016, p. 20
11 Glen O. Gabbard, Krin Gabbard, *Psychiatry and the Cinema*, American Psychiatric Pub, 1999, p.193, articol disponibil la https://books.google.ro/books/about/Psychiatry_and_the_Cinema.html?id=D42m3IIrEDoC&redir_esc=y .
12 D.R. Popescu, *Op. cit*, p. 9.
13 Ibidem, p. 40.
14 Ibidem, p. 42.

În momentul în care se dobândește limbajul și structurile acestuia, este angrenat conceptul lacanian de „simbolic", chiar dacă imaginile obținute în timpul etapei imaginare sunt încă prezente, între ordinea simbolică și criza oedipiană existând o strânsă legătură[15].

Ghicitoarea adresată de Sfinx cu privire la ființa care are la început patru picioare, apoi două și în final trei, al cărui răspuns este intuit de Oedip, considerând că omul este cel care în copilărie se târăște în patru labe, la maturitate stă în două picioare, iar la bătrânețe se sprijină de un baston, poate constitui un element de intertextualitate cu tragedia greacă, dar și un argument pentru conceptul de „stade du miroir".

Romanul se deschide cu un episod din adolescență, narat de Omletă, finalizându-se cu perioada maturității. Datorită urmăririi destinului protagonistei încă din adolescență, *Falca lui Cain* poate fi considerat și un bildungsroman.

La loi du père, un concept lacanian utilizat pentru a desemna semnificația funcției paternale, poate fi aplicat în acest roman prin prisma eroinei a cărei copilărie este marcată de absența tatălui. Provenită dintr-o familie monoparentală, este menită să înfrunte o societate vicioasă, potrivnică, ce-i impune un cod al obligațiilor și de care nu se poate elibera sub protecția unei familii afectuoase.

Ascunderea adevăratei identități sub anumite porecle atribuite de colegele sale indică lipsa funcției paterne prin lipsa numelui de familie, moștenit în diverse culturi de la tată: „Eu eram găina Sisi. Cum toată lumea știa că numele meu din catalog nu era cel adevărat – ca al majorității puicuțelor, de altfel! poreclele țineau loc de nume... și se schimbau cât ai zice pește!..."[16]. Tatălui îi revine sarcina de a deține și a transmite puterea, de a-i oferi copilului un rol un societate și de a-l proteja, funcții de care protagonista este lipsită.

Prin relația pe care o are cu Lohinsky, un om matur, încearcă să suprime lipsa tatălui, având parte de o iubire neîmplinită: „Rău e Doamne în lumea asta să iubești – pe dobitocul care nu te ia în seamă... Dobitocul era Lohinsky!"[17].

Putem identifica în roman cei patru agenți ai funcției paterne: tatăl adevărat, mama simbolică, tatăl simbolic și tatăl imaginar[18].

Tatăl simbolic regăsit și sub denumirea de metaforă paternă, are un rol important în atribuirea identității: „Le Nom-du-père, c'est celui qui nomme" [19].

Această autoritate, care își adoptă copilul și îi transmite limbajul, făcând aluzie la adoptarea lui Hristos de către Dumnezeu, lăsându-i o moștenire prin atribuirea unui nume, este absentă din viața protagonistei: „Erau printre noi și fete fericite, care-și purtau numele dat de părinții lor adevărați, și ei cu nume adevărate și fericiți că nu au rămas sterpi[20].

De asemenea, tatăl real, întâlnit și sub denumirea de tatăl realității și ceilalți semnificativi ai mamei care îi asigură bucuria lipsește, regăsindu-se în viața colegei sale Costela: „[...], o auzeam pe Costela, cea care mereu surâdea și avea, desigur, gena fericirii – altfel totul ar fi părut o nerozie...Ea, să râdă, cu taică-său pictând o viață întreagă – câte zile i-or mai fi rămas! [...] Dar dacă ai gena fericirii poți să mănânci și păsat! [...] Ce ți-e scris, în sânge ți-e pus!"[21].

Adevăratul părinte, cel care există ca atare, dincolo de tot ceea ce copilul își poate imagina el însuși despre el a fost un subiect real, concret, dar care i-a refuzat paternitatea este chiar Lohinsky: „Pot să spun că ai norocul extraordinar... să-ți vezi împlinit visul cel mai... frumos al inimii matale, domnișoară Zizi... Să-ți cunoști tatăl... [..][22].

15 Glen O. Gabbard, Krin Gabbard, *Op. cit*, p.193.
16 D.R. Popescu, *Op. cit*, p. 9.
17 Ibidem, p. 22.
18 Patrick de Neuter, *Le père, ses instances et ses fonctions dans l'enseignement de Lacan et aujourd'hui, un quart de siècle plus tard,* în „Cahiers de psychologie clinique" 2011/2 (n° 37), 47-73, articol disponibil la https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2011-2-page-47.htm , accesat pe 04.12.2020.
19 Ibidem, p. 47-73.
20 D.R. Popescu, *Op. cit*, p. 10.
21 Ibidem, p. 15.
22 D.R. Popescu, *Op. cit*, p. 362.

În finalul romanului, identitatea tatălui real este dezvăluită: „Cine este?" întrebă Zizi, aproape brusc răgușită... /„Un om strălucit, un prieten de-al meu, un om deschis, Lohinsky..."[23].

Instanța mamei simbolice este intuită de personajul principal, prin chemarea sângelui: „Și dacă mama parcă ai început s-o dibui... cine ar putea fi, de viața tatălui dumitale parcă nu era chip să te aproprii..."[24].

Tatăl imaginar, pe care Zizi și-l construise din dorințele, din fanteziile sale, din experiențele sale, apare ca o ființă vulnerabilă pe care voia să-l răzbune în cazul în care era omorât: „Și mi-am zis că dacă tatăl meu – pe care nu-l cunoșteam! – va fi ucis, eu o să-l răzbun..."[25].

Pentru schițarea acestei imagini a pornit de la tatăl concret, un tată din realitate (tatăl Ramonei), îmbrăcând manta tatălui imaginar, inculcându-i copilului ideea transgresiunii, permițându-i să se identifice cu păcătoșii, oferindu-i întărirea identificării narcisite, visând ca tatăl s-o însoțească în păcate[26].

Ironia sorții de avea o relație cu un părinte ucis chiar de mâna copilului, amintește de tragedia greacă a lui Oedip, putându-se vorbi de un „Oedip întors", prin inversarea genurilor. Acest incest ar fi putut fi împiedicat dacă ar fi existat un univers al limbajului transmis de tată, care să funcționeze după anumite reguli.

Omleta, numele eroinei, este metafora lui D.R pentru societatea debusolată, în tranziție, nestructurată de concepte și valori, amorful ei fiind sugerat și de amestecul generic (proză, poezie, teatru) ce scapă unei estetici unitare. Răzbunătoarea nu reușește să îndrepte osia frântă a timpului, să restabilească ordinea, sporind chiar imperiul haosului. Cu toate acestea, ea și-a afirmat voința și personalitatea substituindu-se eroului masculin în căutarea adevărului și dreptății.

În concluzie, *Falca lui Cain* este un roman postmodern care recurge la intertext (*Hamlet, Miorița,* mitologie, psihanaliză ș.a.), pentru a infirma ideologia patriarhală din precedentul shakespearean prin construcția unei eroine cu personalitate care decide să-și facă singură dreptate și să lupte, chiar dacă existența este în mai mare măsură o alcătuire haotică decât un mecanism determinist de care să se slujească în cunoștință de cauză ființa umană, indiferent de gen.

BIBLIOGRAPHY

Bennett, Andrew, Royle, Nicholas, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, New York, Routlkedge, 2016.

Forcer, Stephen, *Dada as Text, Thought and Theory*, Oxford, Society for French Studies, 2016.

Gabbard, Krin, Gabbard, O. Glen, *Psychiatry and the Cinema*, American Psychiatric Pub, 1999, p.193, articol disponibil la https://books.google.ro/books/about/Psychiatry_and_the_Cinema.html?id=D42m3IIrEDoC&redir_esc=y .

Hulbert, James, Lacan, Jacques, Miller, Jacques-Alain, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, Yale French Studies, No. 55/56, „Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise", 1977, articol disponibil pe https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan_Desire_in_Hamlet.pdf , accesat pe 22. 11. 2020.

Neuter, Patrick, *Le père, ses instances et ses fonctions dans l'enseignement de Lacan et aujourd'hui, un quart de siècle plus tard,* în „Cahiers de psychologie clinique", 2011/2 (n° 37), pag. 47-73, articol disponibil la https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2011-2-page-47.htm , accesat pe 04.12.2020.

23 Ibidem, p. 363.
24 Ibidem, p. 362.
25 Ibidem, p. 45.
26 Patrick de Neuter, *Op. cit*, p. 47-73.

M
atei, (Pătrulescu), Anemona, Liliana, *Teză de doctorat. Ambiguitatea ca paradigmă în romanele lui D. R. Popescu, Alba-Iulia, 2012,* articol disponibil online pe http://doctorate.uab.ro/upload/57_412_rez_rom_matei.pdf , accesat pe 22. 11. 2020.

Popescu, Dumitru, Radu, Falca lui Cain, București, Editura Albatros, 2001.

LIT

ERARY RECEPTION: A PROCEDURAL PHENOMENON

Diana Dementieva
PhD Student, State University of Moldova

Abstract: The communication refers to the phenomenon of literary reception and its procedural character. A foray into the history of the concept of "reception" ensures a better understanding of the given field. The evolution of the idea of literary reception is conditioned by the way in which it was perceived and, respectively, explained the literary art in general. So, this term involves features conditioned by the numerous ways of conceptualizing the literary work. Reviewing the ways of existence of the literary work identifies the factors and difficulties that determined the impossibility of conducting a fundamental study of literature from the perspective of the reader. It also justifies the absence of a unique theory of reading. No ideal boundaries are reached between reception theories and reading theories, but it can be seen with certainty that text-oriented theories are associated with reading theories, and those oriented towards the reading process and the sum of "answers" of empirical readers make up reception theories. Therefore, the act of reading is a stage in the process of reception. No boundary can be put between the reading activity and the reception activity; they are complementary. The literary reception phenomenon consists of several stages and levels. The procedural character of the act of reading is determined by the temorality of the literary work.

Keywords: literary work, text, reader, reception, interpretation, the reading process.

Lectura şi *receptarea* sunt proprietăţi intrinseci fenomenului literar, deci istoria acestor concepte derivă din istoria generală a literaturii. Mai mult ca atât, unii cercetători susţin că istoria literaturii este de fapt o istorie a lecturii. Chiar dacă încercări de a explica *fenomenul receptării* se atestă încă din Antichitate, totuşi conceptualizarea nemijlocită a noţiunilor *lectură, receptare* şi *cititor* se realizează mult mai târziu. Dacă teoria literară se defineşte ca ştiinţă şi îşi determină priorităţile de cercetare abia în secolul al XVIII-lea, atunci nu se poate vorbi despre o întârziere a studiului literaturii din perspectiva cititorului. Fiecare schimbare face parte şi se supune unei evoluţii firești a fenomenului literar general. În ceea ce priveşte domeniul teoriei literare, de remarcat este consecutivitatea logică a evoluţiei acestei discipline. Aşadar, după ce s-a ocupat succesiv de *autor* şi de *operă*, studiile teoretice, în mod firesc, şi-au îndreptat mai apoi atenţia către cel de-al treilea element al triadei: *autor – operă – cititor*. Aşa se explică faptul că metateoria lecturii se impune tocmai în a doua jumătate a secolului XX, odată cu inovaţiile introduse de cercetătorii Şcolii de la Konstanz.

„Primele discuţii despre receptarea operei de artă, fără a fi numit ca atare, apar încă la Platon şi Aristotel" [10, p. 417]. Atestăm la ei ideea că, prin receptarea tragediei şi comediei, trăim sentimentul de *catharsis* („purificare") [1]. În Renaştere şi în Clasicismul francez se remarcă funcţia hedonistă a artei şi, abia la începutul secolului trecut, teoreticienii René Wellek şi Austin Warren susţin că opera literară trebuie înţeleasă ca o strictă relaţie de lectura [19]. În accepţia sa modernă, teoretizarea conceptului de *receptare* se datorează lui Hans Robert Jauss. Reprezentantul Şcolii de la Konstanz este considerat fondatorul esteticii receptării [13]. Se cer a fi menţionate şi meritele colegului său, anglistul Wolfgang Iser, care introduce conceptul de „cititor implicit" [12]. De asemenea, o atenţie deosebită cer implicaţiile lui Umberto Eco, teoreticianul italian reinterpretează problematica lecturii dintr-o perspectivă semiotică, aportul său se referă, în mod special, la ideea „operei deschise" şi la conceptul său abstract de „cititor model" [8]. De neevitat este activitatea lui Roland Barthes care susţine că „textul poate fi doar recitit, o primă lectură nu există" [2]. Pe lângă

aceș
tia sunt încă mulți teoreticieni din spațiul european sau anglo-american care au contribuit la conștientizarea importanței cititorului la actualizarea operei literare, printre aceștia se numără: Stanley Fish, Jonathan Culler, Robert Riffaterre, Roman Ingarden, Michel Picard, Mihail Bahtin, Robert Escarpit.

În contextul academic românesc, cercetările aplicate asupra fenomenului receptării au părut cu întârziere față de cursul științific occidental. Acceptarea importanței cititorului se atestă încă la Dosoftei în *Cuvântul către cititori* [14, p. 40]. Apoi la Miron Costin, cronicarul practică „particularitățile actului receptării de către cititor" [14, p. 41]. La fel și Dimitrie Cantemir crede că „nivelul priceperii emotive a frumosului artistic e în dependență nu numai de caracterul operei create, ci și de posibilitățile intelectuale, de gradul sensibilității și culturii estetice ale consumatorului de artă" [14, p. 45]. La începutul secolului XVIII Dimitrie Gusti impune ideea unui raport de identitate între cititor și poezie [14, p. 48]. Și deja la începutul secolului XIX, cărturarii sunt interesați și de problema funcției sociale a artei, ceea ce constituie o conceptualizare intuitivă a noțiunii de *cititor concret* [14, p. 49]. De asemenea, Ion Heliade-Rădulescu, referindu-se la activitatea și competența cititorului/criticului literar, va susține că „Poezia își are limba ei, ca și toate celelalte științe și meșteșuguri și, ca să o înțelegi trebuie să o înveți" [14, pp. 50-51]. Ideea scriitorului român stabilește tangențe cu părerea lui Charles Augustin de Sainte-Beuve: „criticul trebuie să folosească cerneală din călimara autorului atunci când scrie despre el" [3].

Bineînțeles că dimensiunea autoreflexivă a hermeneuticilor anti-intenționaliste - explozia de teorii și concepte interesate de „Măria sa Cititorul" – s-a declanșat în Occident după cel de-al Doilea Război Mondial. Varietatea studiilor dedicate cititorului se datorează și faptului că acea etapă a reprezentat o perioadă de tranziție de la formalism și structuralism la deconstructivism și pragmatism, de la modernism la postmodernism, de la idealism și pozitivism la perspectivism. În aceste circumstanțe, părerile savanților erau împărțite: unii continuau să se ocupe de *cititorul implicit*, ce reprezintă domeniu de interes al naratologiei, lingvisticii, alții argumentau necesitatea studiului *cititorului real*, domeniu de interes al sociologiei. Sfârșitul secolului este marcat de perspective globalizante ce vizează bilateral aspectele intra- și extratextuale. Apar, așadar, discipline de frontieră ca sociocritica, dialogismul, studiul intertextual, psihocritica.

La noi, în perioada contemporană, a apărut o *teorie a lecturii* (Paul Cornea) [4] și chiar a *(re)lecturii* (Matei Călinescu) [3]. Printre cele mai recente studii în această direcție este lucrarea lui Ioan Fărmuș, *Privind înapoi cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească* (2013). Un an mai târziu, Monica Tilea realizează o încercare de a sintetiza și explica teoriile receptării în studiul *Teorii ale receptării*. În 2013, la *Editura Pro Universitaria*, apare cartea lui Narcis Zărnescu - *Receptologia sau Știința receptării estetice*. Studiul este de o importanță indubitabilă, căci autorul impune ideea că studiul teoretic al receptării operelor literare constituie o știință aparte. Mai mult ca atât, cercetătorul își adaptează demersul noilor cerințe teoretice, astfel fiind preocupat în mod special de cititorul real.

Evoluția conceptelor *lectură* și *receptare* comportă însușiri condiționate de numeroasele modalități de înțelegere a operei literare. Datorită diversității de concepte și metode privind definirea termenului de *literatură*, de-a lungul timpului, opera literară a fost interpretată și abordată din perspective multiple. Generalizând foarte mult, Gheorghe Crăciun identifică trei moduri de existență a operei: 1. ca o asociere între formă (intenționată de instanța auctorială) și conținut (ca reacție a cititorului); 2. ca o structură sau sistem imanent cu mai multe straturi; 3. ca pe o strictă relație de lectură în care interpretarea produce configurația obiectivă [6, p. 70]. Cele din urmă posibilități o presupun în mod intrinsec pe prima modalitate de existență a operei literare: „structura" se referă la „formă", iar „stricta relație de lectură" la „conținut". De remarcat că interpretarea operei ca un produs al unor factori exteriori sau, dimpotrivă, ca o unicitate, ca un univers particular, au fost polii între care au gravitat majoritatea teoriilor referitoare la cercetarea

liter ară, aceste teorii pot fi reduse la două moduri fundamentale de abordare: unul care pune accent pe factorii extrinseci operei și al doilea pune accentul pe factorii intrinseci [19].

Adepții abordării extrinseci analizează tot ce gravitează în jurul operei literare şi influenţează originea, structura şi semnificaţiile acesteia. Aceştia au în vedere ambientul social şi cel istoric în care a trăit şi a scris scriitorul, climatul cultural, tradiţiile, contextul literar, biografia scriitorului, receptarea operei literare în diferite medii şi timpuri. Cele mai cunoscute direcţii, în acest sens, sunt: critica pozitivistă, critica filologică, sociologică, cercetarea literaturii prin prisma biografiei, critica psihologică, metoda comparativă.

În a doua jumătate a secolului XVIII romanticii contestă aristotelicismul înlocuind ontologistul obiectiv aristotelic cu principiile istoricismului și idealismului subiectiv. Opera nu este percepută în romantism ca produs a unor tehnici artistice, ci ca expresie a sufletului unui individ de excepție (*autorul*). În acest context, Charles Augustin de Sainte-Beuve profesează Metoda biografică orientată spre individualitatea psihologică a scriitorului.

Promotorii abordării intrinseci urmează modelul interpretativ născut în urma cursului de lingvistică al elveţianului Ferdinand de Saussure. Aceştia au în vedere, în primul rând, analiza limbii, a procedeelor stilistice, a structurii, a relaţiilor dintre elementele textului literar, a sensului artistic. Cele mai importante direcţii sunt: şcoala formalistă, noua critică, fenomenologia, structuralismul.

Pentru structuraliști, literatura este operă de limbaj, iar semnificaţiile ideologice ale mesajului trebuie puse în paranteză. Gérard Genette spunea că opera literară a fost înțeleasă, mai întâi, ca un „mesaj fără cod”, apoi, ca un „cod fără mesaj”. Prin urmare, adepții formalismului și structuralismului dau prioritate textului, iar criticul/cititorul trebuie să fie preocupat de codul acestuia. Astfel, pentru criticul structuralist existenţa autorului este pusă în paranteză, respingând biografismul şi elementele extrinsece operei literare.

Deja în cadrul orientărilor poststructuraliste s-au multiplicat eforturile de a muta accentul de pe textul imanent pe procesul de comunicare literară, respectiv pe semantic și receptarea literară. Teoria receptării preia modelul de interpretare din științele comunicării (adaptat mai devreme de Roman Ingarden) și adaptat fenomenului literar vede literatura ca pe o formă specifică de comunicare. Astfel opera literară este text, autor și cititor, toate aceste elemente închegate într-un microsistem.

Așadar, din perspectiva posibilității duble de abordare a operei literare: intrinsecă și extrinsecă, Monica Tilea delimitează teoriile interesate de cititor în Teorii ale receptării şi Teorii ale lecturii/efectului. Ramificația s-e realizează în funcție de *ce* și *cum* se citește. Teoriile lecturii (numite și ale efectului) analizează modului în care textul condiționează lectura și operează cu instanțe abstracte: *cititor implicit* la Wolfgang Iser, *cititor model* la Umberto Eco. În contrast, Teoriile receptării studiază lectura ca o manieră concretă de reacție în fața textului literar a cititorului real, acesta, la rândul lui, fiind determinat de un context istoric concret la Hans Robert Jauss, social la Robert Escarpit sau psihologic la Michel Picard. [17]

În general dificultatea delimitării între ramificația: Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării se trage din incertitudinea cu care se abordează conceptul de *cititor*. Ioan Fărmuș recunoaște că „Definiția conceptului de cititor suferă ori de câte ori se evită realizarea unei diferențe între diversele ipostaze în care apare: actualizat, virtual sau real. Perceput ca „persoană”, „funcție”, „competență”, „strategie textuală”, conceptul de cititor nu admite o explicație exhaustivă și aceasta se datorează tocmai naturii sale ambivalente, el fiind, în același timp, trăitor în ficțiune (cititorul ideal, implicit, model) și în istorie (cititorul real, concret).” [7, p. 37]

Până la urmă, nu se ajunge la delimitări ideale între categoriile Teorii ale receptării și Teorii ale lecturii, dar cel puțin putem constata cu siguranță că teoriile orientate spre text și pe studiul instanțelor intratextuale sunt asociate teoriilor lecturii, iar cele orientate spre procesul de lectură și spre suma „răspunsurilor” cititorului empiric alcătuiesc teoriile receptării. pentru că lectura așa cum am explicat mai sus este o etapă a procesului de receptare. Nu putem pune hotar între activitatea de

lect
ură
și cea de receptare, ele sunt complementare, doar receptarea nu începe abia în momentul când activitatea de lectură se încheie. Atât actul de lectură cât și cel de receptare și de interpretare alcătuiesc așa-zisul proces al comunicării literare.

În dicționarele de specialitate, diferențele de sens dintre *lectură* și *receptare* sunt redate foarte vag, aproape de neidentificat. Cu toate acestea, înțelegem *lectura* ca pe un act de parcurgere a textului literar, iar *receptarea* ca pe rezultatul parcurgerii: un ansamblu de reacții ale cititorului real față de text. Observăm că, din punct de vedere cronologic, *lectura* anticipă *receptarea*: cauza precede efectul. Unii cercetători înțeleg relația dintre *lectură* și *receptare* ca pe un raport de ordin general - particular. *Receptarea* are un sens mai cuprinzător decât *lectura*, termenul din urmă desemnând doar contactul cu texte scrise, pe când cel dintâi se referă și la texte transmise oral. Cea mai pertinentă observație a lui Paul Cornea în acest sens este că *lectura* servește textul, iar *receptarea* – cititorul. „Termenul de „receptare" sugerează, în special, relația subiectului față de text, pe când cel de lectură, modul în care e configurat textul, în obiectivitatea sa. Prin urmarea, noțiunea de „lectură" privilegiază ceea ce textul conține, pe când noțiunea de receptare – ceea ce subiectul reține" [4, p. 4]. La fel și Hans Robert Jauss crede că diferențele dintre *lectură* și *receptare* se rezumă la gradul de incluziune: *lectura* presupune efectul condiționat de text, în timp ce *receptarea* se referă la sensul constituit de destinatar în dependență de *orizontul său de așteptare* [13]. La noi, Aliona Grati definește *receptarea* drept un „complex de stări afective, de atitudini volitive, emoționale și intelectuale, care se asimilează asocierii de către cititor sau de către o colectivitate de cititori a unei opere literare. Procesul receptării presupune mai multe elemente și etape, între care trebuie menționate: atitudinea, impresia artistică, contemplarea estetică și, nu în ultimul rând, valorizarea operei literare sau artistice..." [10, p. 418].

Într-o perioadă de anticipare a teoriilor receptării, Roman Ingarden identifică printre primii caracterul temporal al operei literare, iar prin aceasta și caracterul procesual al actului de lectură. Teoreticianul înțelege actul de lectură ca fiind un proces conștientizat și realizat de cele două instanțe: cititorul și scriitorul. Mai târziu, Wolfgang Iser va numi aceste două instanțe: cei doi poli: *artisticul* (obiectul, autorul) și *estetica* (realizarea cititorului) [12]. Încă în anii '30, pionerul ideii de receptare a subliniat caracterul temporal al obiectului estetic și că acest obiect nu poate fi constituit în întregime deodată. Spre deosebire de succesorii săi, reprezentantul paradigmei clasice a lecturii, susține ideea unei prime lecturi ideale, neobstrucționare, transparente, continue și uniforme, iar pentru realizarea acestui tip de lectură se cere a fi respectate câteva condiții: se propune pentru lectură o operă completă în limba maternă și în limbajul contemporan cititorului, citirea trebuie să fie solitară și să nu fie întreruptă sau reversibilă [11]. În aceeași ordine de idei, Radu Stanca, în *Problemele cititului*, susține că, spre deosebire de artele plastice, literatura artistică trebuie supusă unei execuții, căci nu există acces direct la opera de artă decât prin execuție. „Cititul este actul prin care executăm, ori de câte ori voim să contemplăm opera literară. Prin urmare cititul nu e numai actul contemplativ..., ci și actul premergător al contemplației... El are deci o dublă funcțiune: una de contemplație și alta de actualizare, în timp, a unei opere." [16, p. 19]

Procesul receptării începe cu *lectura virginală*, înțeleasă de Matei Călinescu ca totalitatea cunoștințelor pe care le posedă cititorul până a purcede la actul de lectură propriu-zis [3]. Din acest punct de vedere conceptul teoreticianului român: *lectura virginală* stabilește tangențe cu termenul lui Hans Robert Iauss*: orizont de așteptare*. Urmează *lectura propriu-zisă* cu toate posibilitățile ei de manifestare (prima lectură unică, prima lectură dublă ș.a.m.d.) care asigură înțelegerea textului. *(Re)lectura* presupune analiza, iar *(re)scrierea* – comentariu, „răpsunsul scris" al cititorului. Nivelul cel mai înalt al procesului de receptare îi revine *criticii literare* care are rolul de apreciere și determinare a valorii estetice a operei literare.

În lucrarea *Opera deschisă*, Umberto Eco menționează că în procesul lecturii cititorul parcurge două faze ale receptării: una cronologică și alta logică [9, p. 184]. Deci, lectura înseamnă temporalitate și circularitate. Aflat în prima fază a lecturii (cea *cronologică*), cititorul ia cunoștință de subiect, stil, limbaj, structură ș.a., dar fără a fi încă capabil pentru o interpretare adecvată. *Faza*

logică

nu reprezintă altceva decât etapa interpretării: analiza, concluziile, experiența însușită de către cititor. Uneori, pentru cititorul profesionist aceste două faze se pot desfășura simultan pe o anumită porțiune de segment, dar niciodată integral. Cititorul inițiat este capabil să anticipe etapa interpretări datorită competenței de lectură dezvoltată. Alteori, faza cronologică nu poate fi succedată imediat de cea logică. În cazul textelor subversive, ce depășesc nivelul de experiență al cititorului, sau așa-zisul *orizont de așteptare*, agentul lecturii este nevoit să întrerupă lanțul constituirii sensului și al actualizări operei literare. Din acest punct cititorul are două posibilități de a se manifesta: renunțarea definitivă de a citi textul dat, sau îmbunătățirea competenței de lectură și, prin aceasta, asigurarea *fuziunii orizonturilor*. „Pauza" ar însemna identificarea relațiilor de intertext, revizuirea criticilor despre text, informarea cu privire la anumite contexte istorice la care trimite textul, studiul instrumentarului teoretico-metodologic necesar și adecvat tipului respectiv de text. Rezultatul final al celor două faze se soldează obligatoriu cu sporirea cantitativă și calitativă a experienței de lectură. De subliniat faptul că nu toate creațiile literare asigură dezvoltarea competenței de lectură. În anumite cazuri intensitatea experienței se apropie de gradul zero (literatura de bulevard, lipsa interesului cititorului, lectura de plăcere). Tot aici se va ține cont de tipul cititorului, deoarece fiecare cititor are un nivel diferit al competenței de lectură.

În cele din urmă, receptarea literară se înțelege nu numai ca o totalitate de reacții ale cititorului sau o dezvoltarea a competenței sale de lectură, dar presupune și o transformare, o concretizare valorică a creației literar-artistice. Procesul constituirii, actualizării unei opere literare îl cuprinde pe cel al lecturii, dar și pe cel al receptării și interpretării. Prin urmare, nu se poate stabili o graniță între aceste momente: lectură, receptare și interpretare. Este de menționat că în primele etape ale actului de comunicare literară accentul cade pe activitatea de lectură, iar la următoarele niveluri capacitatea creatoarea a cititorului se focalizează mai mult pe *feed-back* și judecata de valoare.

Suprapunerea termenilor ce desemnează obiectul lecturii (text, operă literară, capodoperă) se cere a fi înțeleasă și acceptă ca fiind una firească fenomenului literar. În cele ce urmează, utilizăm acești termeni nu pentru a lua o poziție în favoarea unuia sau altuia, dar pentru a ilustra stadiile concretizării obiectului literar și ca urmarea a determinării valorii lui estetice.

Prima formă a existenței obiectului literar este *textul*. Abia în timpul lecturii secvențiale se stabilește natura textului citit. Lectorul nu poate cataloga din start un text oarecare drept operă literară, decât în cazul în care experiența de lectură îi permite să intervină cu unele presupoziții în funcție de stilul autorului sau titlul cărții deja cunoscut. Activitatea de concretizarea a operei literare reprezintă o funcție esențială a lectorului „fără lector/cititor opera practic nu există sau ar fi limitată istoric la o singură generație, actualizarea ei nemaiavând loc" [5, p. 57]. În raport cu textul literar lectorul „adoptă o anumită atitudine, îl evaluează, emițând judecăți de valoare asupra acestuia, fie ca spectator în actul lecturii, fie ca participant activ – lectura personalizată" [5, p. 57].

A doua etapă a concretizării obiectului literar este *opera literară*, dar asta nu înseamnă că orice lucrare odată ce este actualizată de către un cititor concret devine operă literară. Fenomenul receptării presupune o grilă de evaluare, așa încât sunt scrierii care pot rămâne la etapa textului prin faptul că nu reprezintă altceva decât „ansamblu finit și structurat de semne care propune un sens" [10, p. 497]. „Opera literară desemnează o lucrare literară originală cu valoare estetică, ce creează, prin valorizarea potențelor limbajului artistic, un univers imaginar propriu și coerent. Existența operei se revelează în actul de lectură, în relația cu cititorul" [10, p. 350].

Ultima treaptă la care poate fi ridicată creația literar-artistică în urma lecturii, interpretării și evaluării este *capodopera literară*. Numim *capodopera* „o operă de înaltă și exemplară valoare estetică în creația unui scriitor, care este reprezentativă atât pentru el, cât și pentru o epocă, o artă, un curent literar și, respectiv pentru o literatură națională sau universală (...) În literatură acest termen, aplicat unei opere, desemnează calitatea, admirația cititorilor și rezistența în timp" [10, p.

78]

cons

tituind un model pentru alte lucrări de același gen. Capodoperele devin astfel, surse pentru intertextualizare, de aici pornesc sau ajung multe dintre scrierile ulterioare.

Un text ajunge să fie numit operă sau capodoperă literară doar în cazul în care mai multe generații sau colectivități de cititori converg cu privire la valoarea artistică a scrierii date. O capodoperă în mâinile unui cititor incompetent va rămâne, pentru acesta, la nivelul unui text neinteligibil. Tudor Vianu susține că cercul autenticilor cititori ai unui mare poet este de fapt limitat „prin adâncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale" [18]. Operele literare manifestă o inteligibilitate complicată, ele sunt în termenii lui Umberto Eco „deschise" multiplelor interpretări, totodată cititorul nu poate fi sigur niciodată că le-a înțeles pe deplin [9].

În opinia lui Paul Cornea, *lectura* și *receptarea* anticipă *interpretarea* care este o explicație post-factum a textului [4]. În studiul *Introducere în teoria lecturii* (1988), Paul Cornea se ocupă de interpretare în dublu sens: ca proces și ca rezultat obținut. Tot aici, cercetătorul analizează relația interpretării cu celelalte concepte ale hermeneuticii: *înțelegerea* (starea în care sensul îi deschide interpretului o perspectivă cât mai autentică asupra obiectului vizat), *comprehensiune* (actul de interiorizare a sensului) și *explicația* (intervenția logic-coordonatoare asupra textului și contextului său). *Înțelegerea* este o formulă folosită pentru a denumi o primă etapă a ceea ce se numește *receptare* sau *analiza* literară. Aceasta implică un sistem de exerciții care contribuie la o descifrare primară a textului. Înțelegerea are drept rezultat capacitatea de a răspunde la întrebările care privesc în primul rând tema și mesajul textului. Adrian Costache susține că în această etapă se fac observații elementare despre modul de alcătuire al textului și se depășesc obstacolele de ordin semantic sau de ordin gramatical care ar bloca cercetarea ulterioară (aprofundată) a textului [5, p. 70]. Același autor, într-o altă definiție („lectura operei"), interpretează aceste două etape (înțelegerea și aprofundarea sau interpretarea) ca pe două tipuri distincte de lectură: 1. lectură preocupată de conținut, care urmărește subiectul și 2. lectură lingvistică, care se interesează de forma, structura textului. Apreciem clasificarea ca fiind una contradictorie și inadecvată pentru că lectura lingvistică o include și pe cea preocupată de conținut. Mai mult ca atât, lectorul interesat de conținut va sesiza, în mod inconștient, și elemente superficiale de structură.

Paul Cornea, admite în general că *înțelegerea* și *interpretarea* sunt procese cognitive care antrenează operații diferite în ceea ce privește complexitatea lor. Cuvântul *înțelegere* vine de la latinescul *intelligere* și poate avea următoarele semnificații: a sesiza, a pricepe, a accepta, a conveni, a manifesta toleranță. Autorul român consideră înțelegerea ca pe o funcție centrală a inteligenței „care vizează sesizarea conținutului semantic al unui enunț sau al unui text" [4, p. 17]. Sesizarea presupune evaluarea și măsurarea raportului de corespundere a informației noi la orizontul cognitiv al subiectului interpretativ. În termenii lui Hans Robert Jauss, sesizarea ar corespunde primei etape sau primei ciocniri dintre orizontul de așteptare al autorului și orizontul de așteptare al cititorului [13]. Înțelegerea implică o anumită competență, care se alimentează din cunoștințe privind limba, sistemele de convenții, stereotipurile, elemente culturale, dar și experiența cognitivă, intuiția; toate acestea alcătuiesc așa-zisul orizont de așteptare. Pe când termenul de *interpretare* (din latinescul *interpretatio*) desemnează deopotrivă un proces cu rezultatul său: explicare, lămurire, demonstrare, justificare, dar și subiectul (interpretul) care-l execută: mediator, negociator, mijlocitor, interpus. Unii teoreticieni susțin că interpretul nu se identifică cu cititorul. Acesta are rolul de a „reconcilia interesele disparate ale autorului și cititorului, fără a-l reprezenta fals pe vreunul". Pentru teoreticianul român, interpretul poate să fie confundat cu beneficiarul, atât timp cât cititorul execută o lectură aprofundată pentru el însuși. Așadar, interpretarea nu este numai o categorie a medierii, ci și o modalitatea a înțelegerii: activitatea, dar și rezultatul acestei activități. Pentru a înlătura orice confuzie, autorul deosebește două trepte ale înțelegerii: treapta spontană și sigură de sine numită „înțelegerea primară" și treapta superioară, conștientă, dar bănuitoare numită „înțelegerea interpretativă" [4, p. 60]. Segmentarea stadiului de lectură/(re)lectură și a celui de interpretare este practic de indeterminat. „Trecerea de la reflex la reflecție, de la automatism la deliberare, de la

spontaneitate la actul conştient al interpretării se săvârşeşte prin stadii intermediare, adesea dificil de discriminat." [4, p. 17]

În situaţiile cotidiene, actul înţelegerii se declanşează automat şi spontan, fără ca receptorul să fie conştient de acest fapt. La fel se întâmplă şi în procesul receptării operei literare: în punctul de plecare cititorul acţionează spontan până la apariţia unui blocaj, atunci se declanşează o atitudine interpretativă. În aceste momente neprevăzute, cititorul este decroşat din confortul lecturii liniare de plăcere şi e practic impus să ia act de situaţie. În punctul dat, receptorul se stabileşte la o treaptă superioară a formării sensului. Interpretarea, susţine Paul Cornea, presupune: analiza circumstanţelor, reconsiderarea stării de fapt, căutarea de soluţii de clarificare şi depăşire a crizei de semnificaţie, dar şi testarea mentală a eficienţei noilor soluţii. [4, p. 18] Nu e nevoie să se facă eforturi de interpretare la lectura tuturor textelor. Unele tipuri de texte obligă însă cititorul la o reflecţie suplimentară privind modul în care ele ar trebui înţelese. Astfel, se presupune că anumite texte pot fi doar interpretate. Cercetătorul recunoaşte că există un potenţial interpretativ al înţelegerii doar că actualizarea lui nu are loc totdeauna. Înţelegerea spontană se datoreşte habitudinilor formate anterior care alcătuiesc aşa-numita „cunoaştere prereflexivă" [4, p. 70]. Spre deosebire de interpretare care se poate manifesta doar la nivel lingvistic, înţelegerea integrează o serie de practici nonlingvistice. Publicul înţelege muzica sau pictura printr-o cunoaştere specifică, a senzaţiilor şi a emoţiilor. De pildă, „despre o piesă instrumentală sau despre un tablou putem vorbi desigur la modul tehnic, indicând mijloacele folosite de artist, ori la modul psihologic, evocând impresiile produse asupra noastră. Nu e însă posibil să transformăm în concepte ceea ce operele respective „vor" să spună" [4, p. 71].

În general, a înţelege o secvenţă lingvistică echivalează de regulă cu identificarea sensului acestuia, în schimb, activitatea de interpretare presupune conferirea de sens, fapt ce necesită o selecţie dintre mai multe posibilităţi de înţelegere. O altă diferenţă între înţelegere şi interpretarea se rezumă la ideea că prima este o activitate liniară, simultană cu procesul lecturii, iar cea de-a doua are caracter global şi poate fi emis doar la sfârşitul actului de lectură. Distincţia dintre „înţelegere" ca activitate de identificare a sensului şi „interpretare" ca atribuire de sens este considerată de unii cercetători inadecvată în raport cu finalităţile acestor procese. Trebuie specificat că interpretarea poate avea ca rezultat înţelegerea textului interpretat. Ambiguitatea relaţiei – înţelegere şi interpretare – provine din faptul că ambele noţiuni desemnează deopotrivă procese, cât şi rezultatele acestora. Iată de ce unii cercetători preferă să utilizeze termenul de „comprehensiune" pentru a numi procesul de prelucrare a informaţiei, iar pe cel de „înţelegere" pentru rezultat. Cât priveşte cel de-al doilea element al raportului, Matei Călinescu, de pildă, foloseşte termenul de „(re)lectură" pentru proces, iar noţiunea de „interpretare" rămâne să indice rezultatul [3].

Cât priveşte noţiunile *relectură* şi *interpretare,* Paul Cornea le înţelege ca fiind într-o relaţie de sinonimie. Relectura se aplică pe texte greu accesibile, cu încărcătură simbolică şi care spune mai mult decât poate descoperi un cititor la prima lectură. Lectura „standard" are loc atunci când accesibilitatea textului corespunde competenţei medii a cititorului şi nivelul comprehensiunii se menţine la suprafaţă prin depăşirea blocajelor, fără dificultate. „Relectura constituie tot o interpretare, dar mai spontană, mai personală, motivată, cel mai adesea, ludic, eliberată de exigenţele rigorismului logic." [4, p. 78] Prin urmare, se observă că raporturile dintre conceptele de *lectură, relectură* şi *interpretare* sunt nediscriminabile şi pot fi privite ca diferite etape ale înţelegerii: 1) lectura– înţelegere primară, spontană, 2) (re)lectura – înţelegere intenţionată, motivată, ludică, şi 3) interpretarea – înţelegere avansată, riguroasă.

Tot la acest capitol se referă şi noţiunile: *comprehensiune, pătrundere* şi *critică literară.* Se consideră că cel din urmă termen înfăţişează forma superioară a receptării. Din latină prin *critică* se înţelege „a judeca, a dovedi". Funcţiile criticii constau în a reacţiona şi a răspunde fenomenului literar - artistic. Critica literară descoperă structura operei, sensul şi semnificaţiile acestea, stabileşte valorile şi configuraţia ei. În secolul al XX-lea, teoria literaturii s-a orientat spre cititor şi l-a „chemat să răspundă" textului literar. În cele din urmă, unii cititori au ales să facă din această

prac
tică o profesiune. Criticul și teoreticianul literar au fost mai întâi lectori ca mai târziu să devină re-cititori/re-scriitori. Diferența esențială dintre critic și lectorul obișnuit rezidă în tipurile de lectură pe care le aplică. Determinată de capacitatea creatoare/cognitivă impunătoare, prima lectură a criticului literar va fi de fapt una dublă/lentă (termenul lui Matei Călinescu), iar lectorul obișnuit va aplica una lineară/rapidă: prima lectură-unică. Critica ca formă de receptare este studiată pe larg de către Ecaterina Mihăilă în *Receptarea poetică* (1980) [15]. Metoda criticului este analiza literară.

Ca urmare a celor analizate, se ajunge la concluzia că multiplele noțiuni și concepte care stau la baza celor două direcții ale metetateoriei lecturii uneori se suprapun, alteori se contrazic. Acest fapt împiedică teoretizarea și înțelegerea definitivă a fenomenului receptării și a procesului de lectură de asemenea, stagnează orice încercare de a sistematiza conceptele într-o bază terminologică unică. În anumite contexte, o soluție ar fi utilizarea conceptului didactic *explorarea textului literar*, care înglobează toate etapele receptării și definește ansamblu de procedee necesare pentru înțelegerea și comentarea sau analiza operei. Formula „explorării" cuprinde atât etapa inițială a receptării literare (înțelegerea textului), cât și demersuri care permit o lectură competentă a acestuia (aprofundarea textului). Lectura textului se constituie în primele demersuri ale explorării, ceea ce presupune familiarizarea cu primele elemente de înțelegere ale textului și care formează cititorului o percepție globală despre lucrare. Etapa următoare presupune o observare atentă a gramaticii textului. Etapele explorării textului literar pot fi subsumate la trei întrebări: 1. Despre ce se vorbește în text? 2. Cum se vorbește în text? Ce părere am despre ceea ce se vorbește în text? Așadar, prin conceptul de *lectură,* în particular, și a *fenomenul receptării*, în general, se înțelege nu numai un exercițiu de citire sau o totalitate de reacții ale publicului, dar și o desfășurare, o transformare a textului literar într-o operă literară, adică concretizarea și determinarea valorii ei estetice. Procesul receptării îl cuprinde pe cel al lecturii, dar și pe cel al interpretării. Prin urmare, nu poate fi stabilită o graniță propriu-zisă între activitatea de lectură, cea de receptarea și interpretare, se poate doar specifica că în primele etape de actualizare a unei opera literare accentul cade pe activitatea de citire, înțelegere și implicațiile cititorului aduse operei în procesul lecturii, iar la următoarele niveluri/etape, capacitatea creatoarea a cititorului se focalizează mai mult pe interpretare și, respectiv, pe răspunsul/reacția cititorului ca rezultat final.

BIBLIOGRAPHY

1. ARISTOTEL. *Poetica*. Traducere de D. M. Pippidi, ediția a III-a, Ed. Iri, 1998.
2. BARTHES, Roland. *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția.* Trad. din fr. de Marian Papahaghi, Chișinău: Cartier, 2006.
3. CĂLINESCU, Matei. *A citi, a (re)citi. Către o poetică a (re)lecturii* – cu un capitol inedit despre Mateiu, I. Caragiale (2002), trad. din lb. engleză de Virgil Stanciu, Iași: Polirom, 2003.
4. CORNEA, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. București: Editura Minerva, 1988.
5. COSTACHE, Adrian. *Dicționar de termeni, concepte și idei literare.* București: Akademos Art ABC Publishing, 2010.
6. CRĂCIUN, Gheorghe. *Introducere în teoria literaturii.* Chișinău: Cartier, 2003.
7. FĂRMUȘ, Ioan. *Privind înapoi, cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească,* București: Cartea Românească, 2013.
8. ECO, Umberto. *Lector in fabula.* Trad. de Marina Spalas. Prefață de cornel Miahi Ionescu. București: Editura Univers, 1991.
9. ECO, Umberto. *Opera deschisă*. București: Editura Univers, 1962.
10. GRATI, Aliona. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar.* Ed. a II-a. Chișinău: Editura Arc, 2018.
11. INGARDEN, Roman. *Studii de estetică.* Trad. de Olga Zaicik, pref. de Nicolae Vanina. București: Editura Univers, 1978.

12. ISER, Wolfgang. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Trad. din lb., germană, note și prefață de Romanița Constantinescu. Pitești: Paralela 45, 2006.
13. JAUSS, Hans-Robert. *Experiența estetică și hermeneutica literară.* București: Editura Univers, 1983.
14. MELNIC, Timotei. *Teoria literară*, Chișinău: CE USM, 2010.
15. MIHĂILĂ, Ecaterina. *Receptarea poetică*, București: Editura Eminescu, 1980.
16. STANCA, Radu. Problema cititului. București: Editura CLUSIUM, 1997.
17. TILEA, Monica. *Teorii ale receptării.* Craiova: Universitaria, 2014.
18. VIANU, Tudor. *Estetica*. Bucureşti: Editura Orizonturi, 2010.
19. WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria literaturii*. Bucureşti: EPLU, 1967.
20. www.dexonline.ro

QUEEN MARY AND THE NEW MODEL OF GOUVERNING IN MODERN ROMANIA

Mădălina-Elena Popescu
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract : Contradicting the commonplaces of criticism of monarchical absolutism, which served as an argument of repression to the Bolsheviks of the Russian Revolution of 1017, who, however, created o a new model of totalitarianism themselves, Queen Mary was a unique example of an active monarch, involved in state affairs, dedicating herself even to exhausting work in field hospitals.
She is described as a charismatic person, which could be seen in the company of all social classes, from the peasants of the Bran market or the aboriginal Indians of America, among the wounded or among crowned heads. In terms of her political activity, she played an important role both nationally and internationally, having access to the top of European and American policy.
Queen Maria campaigned for independence, unity and peace, becoming a follower of identity politics, a personality who wanted to give through her personality a face to the people in contact with the Great Powers. Although she supported economic activities, she believed that the modern state cannot be reduced to statistics but must be associated with myths that can enliven and inspire the builders of a civilization. She integrated into a masculine world, making close friends with personalities from The United States, from politicians to businessmen (Samuel Hill) or artists (dancer Loie Fuller).
Due to her efforts in World War I, where she even marched to the front to take care of her soldiers as well as her actions during the Paris Peace Conference of 1919, she began to be perceived more as a family member the "mother of the Romanians ") than as one of the ruling class.
Although she was a representative of the female gender, in a patriarchal era, she proved to be a strategist admired even by diplomats visiting the Royal Palace, who saw her as a more energetic person than her husband, the king.
Her strong personality manifested itself in various fields, from economics to literature, her writings being noted by Virginia Woolf, among others. The events in which she participated caught attention, her presence being always noticed, commented in the press, the visit to America being sufficiently publicized to be also mentioned by novelist John Dos PASSOS in the U.S. trilogy.
Although, judging by the recently discovered personal collection of photographs, she competed with the stars of contemporary films, the queen built in the sphere of public discourse a role model, of the leader attached to the people through direct communication, by adopting the national costume in everyday life, not only at festivities, through writings with characters with Romanian names who move in a universe of earthly habits and customs.

Keywords: Queen Maria, modern Romania, nation, monarch, politics.

Contrazicînd locurile comune ale criticii absolutismului monarhic, o carte pe care jucaseră bolșevicii Revoluției Ruse din 1017, numai pentru a crea ei înșiși un nou model de totalitarism, Regina Maria a constituit un exemplu unic de monarh activ, implicat în treburile statului, dedicîndu-se chiar muncii istovitoare în spitalele de campanie.

Apare descrisă ca o fire carismatică, pe care o puteai vedea în compania tuturor claselor sociale, de la țăranii din piața de la Bran (Fig. 1), la răniți sau șefi de state, la Conferința de Pace de la Paris (Fig. 2) sau printre indenii aboriginari ai Americii: „The day before the royal party reached Spokane they stopped in small towns across North Dakota. Queen Marie met with farm families and was presented with gifts such as a plow, a harvesting machine, and a sewing machine"[1].

1Cu o zi înainte ca delegația regală să ajungă la Spokane, s-au oprit în orașe mici din Dakota de Nord. Regina Maria s-a întîlnit cu familiile fermierilor și i s-au oferit cadouri precum un plug, o mașină de recoltat și o mașină de cusut (Paula

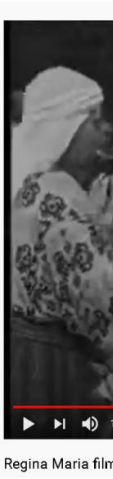


Fig. 1 Fig. 2

Chiar și unele locuri sinistre precum penitenciarul din Văcărești erau însuflețite de glasul blînd al reginei care se abținea să-i judece cu asprime.

Umanitatea sa a putut fi observată și în episodul tragic al exploziei de la Dudești, regina participînd la înmormîntarea victimelor, unde cu ochii înlăcrimați și-a găsit cuvintele potrivite pentru a-și arăta compasiunea și pentru a încuraja pe cei rămași în urma morților[2].

În ceea ce privește activitatea sa politică, Regina Maria a ocupat un rol important atît pe plan național, cît și internațional, avînd acces la vîrful politicii europene și americane.

Regina Maria a militat pentru independență, unitate și pace, devenind adepta politicilor identitare, o personalitate care a ținut să dea prin personalitatea ei față unui popor în contact cu Marile Puteri. Deși a sprijinit acitivități economice, considera că statul modern nu se poate rezuma la statistici, ci trebuie să fie asociat cu mituri de natură să însuflețească și să inspire pe constructorii unei civilizații. S-a afirmat într-o societate, într-o lume făcută de bărbați pentru bărbați, misogină, legînd prietenii strînse cu personalități din Statele Unite, de la politicieni la oameni de afaceri (Samuel Hill) sau artiști (dansatorul Loie Fuller)[3].

Călătoriile sale erau în întreaga lume adevărate sărbători omagiate de diverse grupuri sociale. În Madan, Dakota de Nord, Regina a participat la un adevărat ritual inițiat de conducătorul tribului Sioux, Sioux Red Tomahawk. El i-a oferit propria sa pălărie, o onoare fără precedent pentru o reprezentantă a genului feminin. După acest omagiu, a fost ciupită de deget, astfel încît sîngele ei să se amestece cu cel al șefului[4].

Cu ocazia vizitei ei la Spokane a notat în jurnalul său că s-a bucurat de o primire admirabilă, pășind pe străzi decorate ca în Anglia, unde se aflau oameni de vază ai guvernului. Atentă la orice

---

Becker, *Queen Marie of Romania visits Spokane on November 2, 1926,* articol disponibil pe https://www.historylink.org/File/7176, accesat pe 22. 11. 2020).

2 Mehedinți, Beian, Mihaela, *Elites as symbols. Queen Marie and romanian Transylvanians at a turning point-the year 1916 in the press*, în „Anuarul Institutului de Istorie «G. Barițiu ». Series Historica", Supliment 1, 2016, p. 156.

3Paula Becker, *Op.cit.*

4Paula Becker, *Queen Marie of Romania visits Spokane on November 2, 1926,* articol disponibil pe https://www.historylink.org/File/7176, accesat pe 22. 11. 2020.

deta liu, a remarcat vestimentația trupei de indieni îmbrăcați în haine de piele, brodate și cu capetele acoperite de lucrărturi în pene: „Spokane gave us a colossal reception.[...]. Between us and the public which kept moving past, coming in at one door and out at another, was a troop of magnificent Red Indians, brought together by Mr. Hill, who danced weird dances ... they were beautifully dressed in buckskin leather embroidered with beads and their feather head-dresses were superb [...]”[5].

Nu renunța la hoby-urile sale, avînd un gust deosebit pentru lectură, inclusiv pentru romanele scriitorului Zane Gray[6]. Rodeo-ul a constituit un deliciu enorm pentru ea care era un fan al cowboy-ului american și al culturii indiene. Acestea ar fi putut să-i inducă dîrzenia și curajul de care a dat dovadă în preluarea controlului asupra destinelor țării.

Datorită eforturilor sale din Primul Război Mondial, unde pășea chiar pe front pentru a îngriji soldații precum și intervențiilor sale în favoarea recunoașterii tînărului stat român unitar, din timpul Conferinței de Pace de la Paris din anul 1919, a început să fie percepută mai curînd ca un membru al familiei (“mama românilor”) decît ca unul al clasei domnitoare. Indiferentă la epidemiile care măcinau vieți, a dat dovadă de o energie extraordină, determinînd foarte multe semene să îi urmeze exemplul.

Voința de a-și sluji poporul îi călăuzește toate acțiunile, după cum dovedește și decizia de a participa la conferința amintită mai sus: „De ce am venit aici? Ei bine, am la Conferința de Pace de la Paris după război, și ei mi-au pus această întrebare și le-am spus: Fiecare țară are nevoie de o față. Deci cînd vă adunați cu toții pentru deliberări, vreau ca România să aibă o față. Sunt aici să fiu acea față, să fac România ceva mai personal decît statistici și hărți”, afirma Regina Maria în toamna anului 1926, în timpul unei vizite în Statele Unite”[7] .

Conștientă de calitățile sale și știind că foarte mulți americani își doresc să întîlnească „o adevărată regină”, își plănuia fiecare apariție, vestimentația jucînd un rol major în construcția feței sale publice: „Queen Marie was highly conscious of many Americans’ desire to see for the first time a Real Queen. She dressed in Paris couture fashions or in full Romanian costume (long silk embroidered robes, a head covering, and a heavily embroidered cape), and in glamorous fur coats, fabulous jewels and diamond tiaras, and did her best to give the American public the experience she sensed they wanted”[8].

În momentul în care își alegea o rochie o făcea cu gîndul la România, considerînd că din lipsa unei rochii ar putea să rezulte pierderea unei concesii: „She started by renewing her wardrobe, selecting each gown with a particular future interview in mind: blue silk over silver brocade for France’s Clémenceau, point de Milan lace for a reception at the Italian ROMANIAN ARISTOCRATIC WOMEN 505 embassy, cloth of gold for Woodrow Wilson, and so on. As she explained later, I feel this is no time to economize ... Romania has to have Transylvania ... Bessarabia too. And what if, for the lack of a gown, a concession should be lost?”[9].

---

5 Spokane ne-a făcut o primire colosală. [...]. Între noi și publicul care continua să treacă, intrînd pe o poartă și ieșind la alta, se afla o trupă de magnifici indieni aboriginari, adunați de domnul Hill, care dansau dansuri ciudate ... erau frumos îmbrăcați în piele de curț brodată cu mărgele, iar capetele lor erau împădobite cu pene (Ibidem).

6Ibidem

7Pakula Hannah, *The last romantic: a biography of Queen Marie of Romania. New York: Simon and Schuster*, 1934, articol disponibil online la https://www.reginamaria.ro/regina-ne-a-unit .

8Regina Marie era foarte conștientă de dorința multor americani de a vedea pentru prima dată o Regină adevărată. Ea se îmbrăca, fie după moda de la Paris fie în costum românesc complet (rochii lungi brodate din mătase, maramă și o pelerină bogat ornamentată), fie în haine de blană pline de farmec, bijuterii fabuloase și diademe de diamant, și a făcut tot posibilul pentru a oferi publicului american experiență pe care a simțit că și-o doresc (Paula Becker, *Op.cit.*)

9 A început prin reînnoirea garderobei, selectînd fiecare rochie cu un viitor interviu special în minte: mătase albastră peste brocart argintiu pentru Clémenceau al Franței, dantelă point de Milan pentru o recepție la ambasada italiană a ROMANCELOR ARISTOCRATICE, rochie aurie pentru Woodrow Wilson si asa mai departe. După cum a explicat mai tîrziu: “Cred că nu este momentul să economisim ... România trebuie să aibă Transilvania ... și Basarabia. Și dacă, din lipsa unei rochii, s-ar pierde o concesie? (Harsanyi, Pasca, Doina, *Blu Blood and Ink: Romanian aristocratic women*

Ca o bună cunoscătoare a psihologiei umane, ştia să acţioneze indiferent de situaţie, uneori recurgînd chiar la imaginea familiei sale sau la alte subiecte pentru a cîştiga încrederea partenerilor de discutie.

Cronicile americane remarcau noblețea Reginei, portretul fizic al acesteia amintind de cel al prinţeselor din basme sau de cel al figurilor angelice eminesciene: „*The Spokesman-Review* gave Queen Marie a high grade for queenliness: <The queen wore everything a queen should wear -- pearls, ropes of them, diamonds and ermine. Her blond hair is bobbed, but it was confined in a Juliette cap that framed her face tightly and accentuated the beauty of her heavy-browed deep blue eyes>”[10].

Deşi era o reprezentantă a genului feminin, într-o epocă patriarhală, s-a dovedit un strateg admirat pînă şi de diplomaţi în vizită la Palatul Regal, care o vedeau mai energică decît soţul ei, regele. Şi societatea bucureşteană din vremea respectivă împărtăşea această opinie, bucurîndu-se de o popularitate şi de o admiraţie extrordinară, fiind catalogată drept cea mai frumoasă regină din Europa. Toate vitrinele magazinelor rafinate erau însufleţite de imaginea reginei, considerată un fel de zeitate protectoare a României: „Whilst the person of the king is sometimes the object of tasteless jokes, the inhabitants of Bucharest fanatically adore the person of the queen, who is the most beautiful queen from Europe. All the windows of the more elegant shops from the capital display the queen’s photograph”[11].

Regina Maria s-a lovit şi de prejudecăţile societăţii contemporane misogine care îi rezervau femeii anistorica prezenţă în camera copiilor, privînd-o de viaţa publică, deoarece politica, în viziunea lor, era un domeniu exclusiv masculin. Datorită unor asemenea opinii, au fost momente cînd a trebuit „să facă politică din culise” şi să-şi găsească „marionete” pentru a-şi pune în aplicare ideile, fiind exasperată uneori de limitările ce i se impuneau din cauza genului: „... if only I were a man, with a man’s rights and the spirit I have in my woman’s body”[12]. În acest sens, la armistiţiul din anul 1917 cu Germania l-a trimis pe fiul său Carol pentru a-şi înainta protestul, un protest pe care l-a considerat al tututor femeilor din România.

Posedînd arta limbajului persuasiv, reuşea să îşi convingă atît poporul să o urmeze, cît şi persoanele cu care avea discuţii politice; soldaţilor le dădea mereu impulsul de care aveau nevoie pentru a lupta.

Cu o conduită morală ireproşabilă, a plasat interesele naţiunii sale mai presus de orice, bucurîndu-se de susţinerea acesteia, chiar şi atunci cînd existau anumite riscuri.

Imaginea Reginei din anul 1916 poate fi dedusă din articolele de presă publicate în vremea respectivă, fiind construită ca o forţă artistică în ţară, cu o inimă nobilă ce o ghida în acţiunile sale binefăcătoare: „Queen Marie and her daughter princess Maria, taking after their great aunt, are artistic forces in the country and with their noble heart[s] fill the skies with their Samaritan deeds”[13].

Personalitatea ei puternică s-a manifestat în cele mai diverse domenii, de la economie la literatură, scrierile sale fiind remarcate de Virginia Woolf, printre alţii. Lucrările sale ce abordau subiecte politice, dar şi literare erau foarte vînate şi de cronicarii români. Una dintre nuvelele sale a

---

before and after World War I, în „Womenós History Review”, Volume 5, Number 4, 1996, p. 505-506, articol în format pdf file:///C:/Users/set'/Downloads/QueenMary_1.pdf).

10*The Spokesman-Review* i-a acordat reginei Marie un grad ridicat pentru regalitate: “Regina purta tot ceea ce ar trebui să poarte o regină - perle, şiraguri, diamante şi ermină. Părul ei blond este, dar strîns sub o pălărie de Julietă care îi încadra faţa şi îi accentua frumuseţea ochilor albaştri adînci, sub sprîncenele groase” (Paula Becker, *Op.cit.*)

11 În timp ce persoana regelui este uneori obiectul glumelor fără gust, locuitorii Bucureştiului adoră fanatic persoana reginei, considerată cea mai frumoasă regină din Europa. Toate vitrinele magazinelor mai elegante din capitală afişează fotografia reginei (Mehedinţi, Beian, Mihaela, *Op. cit*, p. 14)

12 “Numai de-aşi fi bărbat, cu drepturile unui bărbat şi cu spiritul pe care îl am eu în trupul meu femeiesc.” (Pasca, Doina, *Op.cit*, p. 504).

13Mehedinţi, Beian, Mihaela, *Op. cit*, p. 149.

fost publ
icată în trei numere consecutive ale ziarului „Drapelul. Organ naţional-politic”[14]. Periodicul realizat la Braşov este cel care a prezentat detaliat meritele artistice ale suveranei, foarte multe articole fiind dedicate operelor sale literare, ca şi picturilor.

Cronicarii comentau relaţia reginei cu supuşii săi, declaraţii ale jurnaliştilor străini, călătorile sale, activităţile din domeniul medical, darurile oferite bolnavilor dar şi unor familii fără posibilităţi.

Apreciată de contemporanii săi pentru meritul său în domeniul literar, ea s-a impus în rîndurile elitei culturale a României, unde îi era valoarea de remarcabilă vigoare intelectuală. A fost premiată chiar de Academia Română: „the Academy has had the great joy of celebrating 40 years since the birth of Her Majesty Queen Marie, she herself a distinguished literate and artist and a warm supporter of art and literature”[15].

Îi apar în periodice scrieri precum: *Ilderim*, *Crinul vieţii*, *Floarea visului*, care sunt elogios recenzate. De exemplu, *Floarea visului* apărută în ziarul „Foaia poporului” a fost considerată o demonstraţie a viziunii sale literare, o luptă dintre real şi ideal, o dorinţă de eliberare a sufletului în vederea atingerii frumuseţii absolute[16]. În această operă este prezentă o concepţie filozofică, dar şi religioasă, care modifica înţelegerea noţiunii de frumos atît în poezie, cît şi în pictură. Asemenea umaniştilor europeni care vedeau în cultura latină şi greacă o sursă de inspiraţie autentică, regina s-a orientat către folclorul românesc, înţelegînd că o adevărată literatură poate doar prin explorarea fondului popular să contribuie la biblioteca literaturii universale. În acest sens, *Floarea visului* pare un basm autentic românesc, demn de a fi reprezentat pe scenă.

Prezenţa carismatică a reginei i-a cîştigat un loc în presa vremii şi chiar şi în trilogia *S.U.A.*de John Dos Passos.

Deşi, judecînd după colecţia personală de fotografii, unde rivaliza cu starurile din filmele contemporane, regina a construit în sfera discursului public un rol-model, al liderului ataşat poporului prin comunicare directă, prin adoptarea costumului naţional în viaţa de zi cu zi, nu doar la festivităţi, prin scrieri cu personaje cu nume româneşti care se mişcă într-un univers de obiceiuri pămîntene.

În concluzie, Regina Maria a intrat în istoria României, dar şi europeană, din prima jumătate a secolului trecut, iar puterea politică de care s-a bucurat a avut efecte benefice pentru ţara noastră, culminînd cu comtribuţia la întregirea statului naţional. Demonul puterii nu a reuşit să o transforme într-un monstru care să încalce normele etice, ea fiind atentă la nevoile poporului în orice situaţie, şi nu la interesele sale.

BIBLIOGRAPHY

Becker, Paula, *Queen Marie of Romania visits Spokane on November 2, 1926*, articol disponibil pe https://www.historylink.org/File/7176, accesat pe 22. 11. 2020.

Hannah, Pakula, *The last romantic: a biography of Queen Marie of Romania. New York: Simon and Schuster*, 1934, articol disponibil online la https://www.reginamaria.ro/regina-ne-a-unit.

Harsanyi, Pasca, Doina, *Blu Blood and Ink: Romanian aristocratic women before and after World War I*, în „Womenós History Review”, Volume 5, Number 4, 1996.

Mehedinţi, Beian, Mihaela, *Elites as symbols. Queen Marie and romanian Transylvanians at a turning point-the year 1916 in the press*, în „Anuarul Institutului de Istorie «G. Barițiu ». Series Historica”, Supliment 1, 2016.

14Regina Marie şi fiica ei, prinţesa Maria, luînd exemplul mătuşii lor, sunt forţe artistice în ţară şi cu inima [lor] nobilă umplu cerul cu faptele lor samaritene. (Ibidem, p. 149).

15Academia a avut marea bucurie de a sărbători 40 de ani de la naşterea Majestăţii Sale, Regina Maria, ea însăşi o literată şi artistă distinsă şi un susţinător cald al artei şi literaturii (Ibidem, p. 149).

16Ibidem, p. 153.

Acknowledgement

Această lucrare a fost realizată cu sprijinul proiectului POCU 125040, cu titlul: „Dezvoltarea învățământului terțiar universitar în sprijinul creșterii economice - PROGRESSIO", proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014 – 2020.

OVIDIU DRIMBA – MONOGRAPH ON LEONARDO DA VINCI

Milian (Duluş) Maria-Laura
PhD Student, University of Oradea

Rezumat: The first monograph that Ovidiu Drimba writes, is that of Leonardo da Vinci, a personality who has inscribed his name at the top spot not only in the history of art, science, technology, but also in the history of literature. Among the several thousand tabs full of sketches, drawings, calculations, observations and brilliant scientific insights, which have been preserved, there are also countless literary texts, varied in genre and size. But the pages of Leonardo's manuscripts also contain hundreds of thoughts, sentences, maxims. Then, anecdotes, allegories and fantastic descriptions of natural phenomena, fables, legends or stories with long descriptive parts about exotic or imaginary animals.

Cuvinte – cheie: monograph, Leonardo da Vinci, "uomo universale", manuscript, fable

Ovidiu Drimba scrie în limba română o monografie dedicată marelui savant italian, Leonardo da Vinci. Astfel, prima ediție, ***Leonardo da Vinci,*** apare în anul 1957, la Editura Tineretului, în 1957. Urmează alte două ediții: ***Leonardo da Vinci. Monografie*** (versurile traduse de Ion Frunzetti, Editura Albatros) – 1972, respectiv ***Leonardo da Vinci, titan al Renaşterii,*** la Editura Saeculum I. O. – 2009. Ovidiu Drimba a realizat și traduceri din opera lui Leonardo da Vinci – ***Scrieri literare***, lucrare apărută în două ediții: 1976 și 2006.

Înaintea apariției monografiei despre Leonardo da Vinci, Ovidiu Drimba a publicat articolul ***Leonardo da Vinci artistul***, (semnat A. Popa) în „Almanahul literar", 1952. Deoarece interesul pentru acest mare artist rămâne viu, Ovidiu Drimba îi va dedica o serie de articole, după publicarea monografiei: ***Leonardo da Vinci fabulist***, în „Revista de filologie romanică şi germanică" – 1958, ***Leonardo Da Vinci – „Uomo universale" (Intuiţiile ştiinţifice)***, în „Portal Măiastra", anul IV (2008), ***Scriitorul Leonardo Da Vinci***, în „Portal Măiastra", anul IV (2008) și anul V (2009), ***Intuițiile științifice ale lui Leonardo da Vinci***, în „Portal Măiastra", anul IX (2013), ***Leonardo da Vinci, inginer și inventator***, în „Portal Măiastra", anul X (2014).

„Monografia profesorului Ovidiu Drimba propune o viziune originală, sprijinită temeinic de datele certe ale operei si biografiei marelui italian."[1] Studiul monografic dedicat lui Leonardo da Vinci este structurat în douăzeci şi patru de capitole, cu titluri sugestive: „Pasarea cea mare îşi va lua zborul", „Libertatea este darul cel mai de seamă al Naturii", „Experienţa, mama oricărei certitudini", „Omul este modelul lumii", „ Pictura este o ştiinţă, o

[1] Ion Oprișan, ***Ovidiu Drimba – Leonardo da Vinci, titan al Renașterii***, https://www.cartea-ta.ro/carte/leonardo-da-vinci-titan-al-renasterii--i12373, accesat la 15.11.2020

artă şi o filozofie", „ Pictura este o ştiinţă, o artă şi o filozofie", „O viaţă bine folosita dă o moarte fericită" etc.

În conştiinţa tuturor, Leonardo da Vinci este autorul „Giocondei" şi al „Cinei de taină". Anatomie, fiziologie sau astronomie, botanică sau acustică, geologie, geografie sau topografie, mecanica solidelor, lichidelor sau gazoaselor, matematică, geometrie sau hidraulică, zoologie, canalizare, arhitectură, apoi nenumărate instrumente, maşini, totul îl interesează însă cu o egală pasiune. Observă, cercetează, studiază şi fiecare observaţie devine punctul de plecare al unei invenţii practice.[2]

Din sfera paleontologiei, Leonardo observă acțiunea apei și a aerului asupra pământului, studiază fosilele, scoicile, minereurile. Pune bazele geologiei, prin însemnările despre aluviunile și abaterile cursurilor râurilor, despre metale, grohotișuri sau aluviuni, despre influența fluxului și refluxului, despre eroziunea cauzată de ploaie asupra munților, despre greutatea specifică a pietrei, despre formarea munților și a văilor.[3]

Leonardo, susține Ovidiu Drimba, voia să se recreeze, privind valurile, dar, pentru el, „recreație înseamnă creație"[4]. Adună astfel un material bogat de schițe, observații și idei, pentru a scrie un „Tratat despre ape". Leonardo e convins că „rostul omului de știință este să studieze fenomenele și legile naturii pentru a face ca ea, pentru a o stăpâni, pentru a și-o pune în slujba sa"[5]. Schițează chiar mașini și proiecte de reglare a cursului apelor, roți hidraulice, ceas de apă cu aer comprimat. De asemenea, va proiecta mașini cu totul necunoscute până atunci: un laminor, o raboteză, un strung de lemn, mașina de filat.

Din Florența, Leonardo va ajunge la Milano, intrând în slujba lui Lodovico Sforza (Maurul), pentru optsprezece ani. În această perioadă va realiza opere de pictură sau de sculptură, de arhitectură sau de canalizare și, mai ales, va regiza fastuoasele serbări, care aveau scopul de a impresiona invitații prin pompa și risipa făcută, care grăiau de la sine despre bogăția și puterea gazdei. Leonardo va trebui astfel să inventeze jocuri de societate pentru distracția Maurului, suferind astfel amărăciunea deziluziei încercate și aici, la Milano. Va studia cu pasiune corpul omenesc, punând bazele anatomiei descriptive (prin desenele anatomice), al anatomiei comparate. Îl va interesa în mod deosebit forma, dispoziția și funcționarea mușchilor.

În perioada de studiu intens a matematicii, va formula exigența spiritului său științific: „Nicio cercetare omenească nu poate fi numită cu adevărat științifică, dacă nu trece prin

[2] Ovidiu Drimba, ***Leonardo da Vinci***, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, p. 38
[3] cf. idem, p. 45
[44] Idem, p. 46
[5] Idem, p. 46

demonstrație matematică."[6] Încearcă astfel aplicația tehnică a sistemului de roți dințate într-o mulțime de aparate și instrumente de uz current, concepând și un proiect de-a dreptul uluitor: cel dintâi vehicol automat putând transporta călători. Consideră că „mecanica este paradisul științelor matematice"[7], geniul care a îmbinat atât în artă, cât și în știință sau în tehnică, intuiția artistului cu spiritual de investigație a omului de știință.

Cu toate că îl pasiona anatomia în aceeași măsură ca și proiectele de mașini, ducele îl întrerupea mereu din lucru, dându-i diferite sarcini: să proiecteze un canal de apărare împotriva unui eventual atac, să monteze ospețele fastuoase, nelipsite de la curtea Maurului. Deși îi rămâne prea puțin timp pentru pictură, arta îl preocupă continuu, notând observații, idei, reguli, prescripții, care vor fi adunate în *Tratatul despre pictură* de mai târziu: „Pictura este o știință și o artă. […] picture este o filozofie"[8]. După șapte ani, ducele îi va pune la dispoziție un atelier spațios și cinci ucenici, pe care îi îndruma în arta picturii, dar cărora le era și un adevărat părinte, modelându-le caracterele.

Studiază intens matematica, alături de bunul său prieten, Luca Paccioli, pentru al cărui tratat, *De divina proportione*, Leonardo va realiză desenele. Continuă apoi pasionantele sale cercetări de geologie, botanică și zoologie. În același timp, proiectează diferite unelte: cazmale, lopeți, ciocane, roabe, lampă de sudat tablele de fier de pe acoperișuri. Preocupat de studiul opticii, va scrie un *Tratat despre perspectivă*. Studiază lentilele, iluziile optice, categoriile de umbre, intensitatea luminii. Urmează o perioadă în care interesul pentru arhitectură predomină și, cu toate că schițează mai bine de douăzeci de variante de biserici, concepe un mausoleum gigantic, ducele Lodovico le admiră, dar nu se arată dispus să-l construiască. Leonardo considera sculptura inferioară picturii, lucru pe care îl susține în *Tratatul despre pictură*.

Se va interesa tot mai mult de dinamică, de problema centrului de greutate, aprofundează teoria mișcării, Hidraulica îl interesează tot atât de mult, în special morile de apă. Studiază mișcarea undelor sonore, construiește un aparat cu ac magnetic, studiază problema transmiterii mișcării și descoperă legea frecării, cu totul necunoscută contemporanilor săi. Desenează planurile unei mașini de fabricat ace în serie, care poate realize 40.000 de ace pe oră. Se va preocupa și de artă. În 1494 terminând pictura *Fecioara între stânci*, începe să deseneze cartonul pentru *Sfânta Ana*, urmat de *Închinarea păstorilor* și *Cina cea de taină*, una din operele care va imortaliza numele pictorului. În ultima lucrare

[6] Idem, p. 78
[7] Idem, p. 79
[8] Idem, p. 81

menționată, dorea să surprindă momentul reacției provocate de cuvintele rostite cu o clipă înainte: „Unul din voi mă va vinde”. Este momentul dinamic în care izbucnește o violent dramă umană, „o dramă ce trebuia reprezentată prin unitatea unei puternice emoții generale – dar o unitate care să cuprindă o varietate de reacții individuale”[9]. Trebuia astfel să varieze expresia figurii după starea emotivă a subiectului. Niciunul dintre apostoli nu rămâne indiferent.

După ce, în anul 1499, armatele franceze ocupă Milanul, Leonardo se sfătuiește cu Luca Paccioli și hotărăsc să plece spre Veneția. Aici nu rămâne mult timp și se îndreaptă spre Florența. Este preocupat de problema zborului mecanic. În 1502 ajunge inginerul militar al lui Cesare Borgia, însă, dezamăgit de colaborarea cu acesta, revine la studiile de matematică și tehnică. Își dorește să realizeze o mașină de zburat, al cărei punct de plecare îl va reprezenta un tratat despre zborul păsărilor. Leonardo își imaginează cel dintâi parașuta, iar apoi face schița unui elicopter: „mașinărie cu un șurub care, învârtit cu repeziciune, face ca mașinăria să se ridice la înălțime”[10]. Între timp, lucrează la proiectul unui canal care să lege Florența de Pisa, precum și la cel al ridicării Baptisteriului din Florența.

Când guvernatorul Milanului îl primește ca pe un prieten și îl găzduiește chiar în casa sa, Leonardo va picta *Gioconda*. Mona Lisa del Giocondo era o femeie cultă, care citea curent latinește și grecește, dar modestă. Se proclamă asfel un ideal nou de frumusețe: frumusețea spirituală, ridicându-se deasupra lumii materiale[11].

După ce regele Ludovic al XII-lea ocupă Milano, Leonardo da Vinci va primi de la acesta o pensie, precum și un privilegiu asupra apelor. Își va relua studiile de anatomie, dar și de mecanica lichidelor, de hidrologie și hidrostatică, întocmind un *Tratat asupra apei*. El va pune bazele astronomiei moderne, studiind soarele, mișcarea pământului etc.

În ultimii ani ai vieții, preocupările sale științifice continuă prin studiile de botanică, anatomie (*Tratat despre voce*) mecanică, statică, diamică, legea compunerii forțelor concurente. La cererea regelui Francisc I, va realiza un plan grandios, care să lege toate reședințele regale printr-o rețea de căi navigabile. Mai târziu, planul se va concretiza, cu mici modificări.

Îi va lăsa ucenicului Francesco Melzi, manuscrisele sale, care, din prudență, nu le public, convins fiind că vor fi arse, datorită scrierilor „eretice”. Peste veacuri, manuscrisele vor fi găsite în bibliotecile din Milano, Londra, Paris, Torino, Oxford etc.

[9] Idem, p. 109
[10] Idem, p. 139
[11] Idem, p.169

În ***Incursiuni în civilizația omenirii***, Ovidiu Drimba scrie despre *Intuițiile științifice ale lui Leonardo*, continuând cu *Leonardo, inginer și inventator*, *Leonardo și muzica*, precum și despre *Soarta manuscriselor lui Leonardo*.

Leonardo şi-a înscris numele la loc de frunte nu numai în istoria artei, a ştiinţelor, a tehnicii, ci şi în istoria literaturii. În cele câteva mii de file pline de schiţe, desene, calcule, observaţii şi geniale intuiţii ştiinţifice din care s-au păstrat aproximativ 1800 de file[12] se găsesc şi nenumărate texte literare, variate ca gen şi ca dimensiuni. Dar paginile manuscriselor lui Leonardo mai cuprind şi sute de cugetări, de sentinţe, de maxime. Apoi, anecdote, alegorii şi descrieri fantastice de fenomene naturale, legende sau povestiri cu lungi părţi descriptive despre animale exotice ori imaginare Şi, în sfârşit, mai cuprind manuscrisele lui Leonardo şi admirabile fabule, în proză.

Ovidiu Drimba apreciază că Leonardo da Vinci, „spiritul cel mai îndrăzneţ, mintea cea mai cuprinzătoare a epocii, este şi cel dintâi fabulist italian”[13]. Leonardo deschide astfel fabulei un drum nou, original, independent de modelul anticilor şi în care fantezia sa poetică şi simpla plăcere de a povesti îi dau posibilitatea să realizeze adevărate mici bijuterii literare. Cele 54 de fabule sunt impregnate de un fin şi intens lirism; s-ar putea spune că Leonardo, care n-a scris niciodată versuri originale, şi-a căutat o compensaţie a valenţelor sale literar-lirice în această proză poetică. Fondul filosofic se percepe imediat. Sub raport tematic, fabulele lui Leonardo au un marcat fond autobiografic, expune propria experienţă de viaţă; sau, conţin aluzii critice la viaţa şi oamenii timpului. De asemenea, exprimă o concluzie filosofico-morală extrasă din studiul naturii – şi aceasta este tema cea mai frecventă. De asemenea, Ovidiu Drimba remarcă faptul că animalele lipsesc aproape total din fabulele lui Leonardo da Vinci. Chiar şi păsările sau insectele se regăsesc destul de rar. Astfel, animalele sunt prezente doar în două fabule şi în două schiţe, dintre care ***Dragostea maimuței*** – care este printre cele mai puțin realizate, iar în ***Câinele și puricele***, animalul nu joacă niciun rol.[14] În schimb, Leonardo, pe care l-a preocupat mai mult botanică decât zoologia, preferă să își aleagă personajele din regnul vegetal. În studiul despre fabulele lui Leonardo, Ovidiu Drimba folosește procedeul eliminării pentru definirea tipologiei fabulelor analizate.

Preocupările muzicale ale lui Leonardo s-au manifestat în numeroasele schiţe şi desene din manuscrisele sale, studii în vederea creaţiei unor instrumente noi, sau de

[12] cf. Ovidiu Drimba, ***Scriitorul Leonardo da Vinci***, în „Portal - Măiastra”, anul V, nr. 4 (21), 2009, p. 52
[13] Ovidiu Drimba, ***Leonardo da Vinci fabulist***, în „Revista de filologie romanică şi germanică”, anul II, nr. 1, 1958, p. 26
[14] cf. Ovidiu Drimba, ***Eseuri de literatură străină***, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 197

perfecţionare a unora vechi[15]. Nici aici fantezia genialului inventator nu are margini; întotdeauna însă fantezia sa e dirijată de calcule matematice şi de principii mecanice clare. Astfel, schiţează tipuri noi de instrumente, de suflat, cu coarde sau de percuţie, de timpane, de tobe mecanice acţionate cu un sistem de roţi dinţate.

Prin toate realizările sale, Leonardo da Vinci este un „uomo universale". „În el s-au întâlnit artistul cu omul de știință într-o unitate desăvârșită, urmărind înălțarea omului înspre bine, adevăr și frumos. […] În el trăiesc, într-o armonie desăvârșită, doi oameni – artistul și omul de știință."[16]

Bibliografie:

I. Opera

1. Drimba, Ovidiu, ***Leonardo da Vinci artistul***, (semnat A. Popa) în „Almanahul literar", 1952, nr. 2.
2. Drimba, Ovidiu ***Leonardo da Vinci***, Bucureşti, Editura Tineretului, 1957.
3. Drimba, Ovidiu ***Leonardo da Vinci fabulist***, în „Revista de filologie romanică şi germanică", II, nr. 1, 1958.
4. Drimba, Ovidiu ***Leonardo da Vinci***. Monografie. Versurile traduse de Ion Frunzetti, Bucureşti, Editura Albatros, 1972.
5. Drimba, Ovidiu Leonardo da Vinci, ***Scrieri literare***, *Bucureşti*, Editura Albatros, 1976.
6. Drimba, Ovidiu Leonardo da Vinci, ***Scrieri literare***, prefaţă, traducere şi note de Ovidiu Drimba, Târgovişte, Editura Pandora M., 2006.
7. Drimba, Ovidiu ***Leonardo da Vinci, titan al Renaşterii***, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2009.

II. Articole şi studii critice

1. Ion Oprișan, Ovidiu Drimba – Leonardo da Vinci, titan al Renașterii, https://www.cartea-ta.ro/carte/leonardo-da-vinci-titan-al-renasterii--i12373

[15] cf. Ovidiu Drimba, ***Scriitorul Leonardo da Vinci***, în „Portal - Măiastra", anul V, nr. 3 (16), 2008, p. 48
[16] Ovidiu Drimba, ***Leonardo da Vinci***, pp. 42-43

FROM REALIA TO CULTUREMES. THE PROBLEM OF CULTURE-BOUND WORDS IN TRANSLATION

Nagy Imola
Lecturer, PhD, Sapientia University of Tg. Mureş

Abstract: The notions of realia and cultureme, used alternatively and meaning lexemes that designate or carry cultural information, are the focus of this study. We deal with the emergence and historical evolution of the two concepts in the international literature, and in a few subsequent studies we wish to approach the same problem from the viewpoint of Romanian and Hungarian translation studies. In this study we aim to make a synthetic presentation of the most important contributions of specialists, the operational concepts with which translation theorists operate. We capitalize in our study the contributions of the top theorists in translation studies, wanting to clarify the hierarchical relationship between the terms realia and cultureme.
Key words: translation studies, realia, cultureme, international translation studies, historical evolution

Realia (*realia, culture-bound terms, cultural references* în limba engleză, *realia, termes culturels, designateurs culturels* în limba franceză, *Realia* în limba germană, *reália* în limba maghiară) este un termen provenit din rusescul *Realii*. În literatura traductologică românească noțiunea de *realia* și noţiunea de *culturem* sunt folosite alternativ ca fiind lexeme sau unități lingvistice care desemnează sau poartă informații culturale. Culturemele sunt caracteristice într-o mai mare măsură textelor literare decât celor tehnice (care însă pot conține și ele elemente lingvistice care sunt purtătoare de informație culturală) și pot pune probleme de (in)traductibilitate. Problema culturemelor a fost abordată în traductologia internațională de mai mulți specialiști, printre care Nida (1945), Margot (1979), Vlakhov (1970), Newmark (1992), Nord (1994), Katan (1999), Valló (2000), Molina (2001), Forgács (2004), Lungu-Badea (2004, 2012), Vermes (2004), Tellinger (2005), Klaudy (2006), Honti (2011) și alții.

În acest studiu vom încerca să circumscriem apariția și evoluția istorică a termenilor *realia, culturem* sau alte sintagme echivalente semantic. Trebuie să începem prin a preciza că fiecare dintre cei doi termeni are un parcurs evolutiv bine precizat, și există păreri care susțin că *realia* și *culturem* sunt două concepte distincte, așa cum există și păreri care subliniază relația sinonimică dintre cele două noțiuni. În acest volum vom folosi termeni precum *realia, culturem, cuvânt cultural, unitate cu implicații culturale, element purtător de semnificație culturală* ca fiind cel puțin sinonime parțiale, pornind de

la premisa că volumul este dedicat în special metalimbajului traductologiei, şi în domeniul ştiinţei traducerii operăm în primul rând cu sensul de *realia* sau *culturem lingvistic*, adică unitate lingvistică (lexem, cuvânt, sintagmă etc.) care poartă semnificaţii de ordin cultural, are implicaţii culturale sau care necesită, în procesul traducerii, cunoştinţe de tip cultural sau înţelegerea unor informaţii legate de cultură. Spre sfârşitul capitolului, în cadrul prezentării unei clasificări proprii în privinţa unităţilor lingvistice cu implicaţii culturale, din cauze strict metodologice sau de dragul simplităţii vom folosi sintagma *culturem*, însemnând doar cuvânt sau expresie (element sau unitate lingvistică) care se referă la realităţi, obiecte, fenomene, procese, structuri textuale specifice culturii sursă (cultură locală, regională, naţională, religioasă etc.) şi care, în procesul traducerii, reclamă cunoştinţe legate de cultura sursă. Preferăm forma *culturem* şi din cauza faptului că se adaptează mai bine specificului fonetic şi morfologic al limbii române, şi nu pune probleme de inflexiune sau derivare, cum s-ar putea întâmpla în cazul lexemului *realia*.

Tellinger subliniază polisemantismul termenului *realia*, precizând că acesta desemnează pe de o parte obiectele specifice unei comunităţi date, iar pe de altă parte *realia* înseamnă şi cuvintele care desemnează acele obiecte. Realiile, prin urmare, cuprind atât entităţile din lumea obiectuală, cât şi unităţile lingvistice care numesc acele obiecte. Dacă traductologia maghiară operează în general cu varianta *reália/realia* sau sinonimele *kulturális reália/realia culturală, kultúrszó/termen cultural, lefordíthatatlan elem/element intraductibil, nonekvivalens lexéma/lexem nonechivalent, kultúraspecifickus szó/cuvânt cu specific cultural*, Tellinger introduce deja termenul *culturem* sub forma de *etnoculturem/etnokulturéma*. Tellinger enumeră apoi denumirile diverse date acestor categorii de lexeme cu încărcătură culturală: *realii, cuvinte connotative, lacune, etnocultureme* (Tellinger, 2005: 124).

Cuvântul *realia* este de etimologie latină, dar aşa cum subliniază Ischenko (2012: 273), nu este limba vorbită de romani, ci *lingua franca* a Europei medievale, latina folosită de savanţii din Evul Mediu în multe ţări europene ca limbă a ştiinţei, a filozofiei. „Cuvântul *realia* este forma de plural a formei *realii*, în acest sens, cuvântul semnifică obiectele culturii materiale. ”(Ischenko, 2012: 273) Termenul *realia* a intrat masiv în circuitul metalimbajului traductologic îndată ce noţiunea *Realii* a fost definit mai întâi de Vlahov şi Florin (1970) ca fiind elemente textuale care furnizează culoare locală şi istorică (Shutteleworth-Cowie, 2007: 139). Vlahov şi Florin (1970: 438) definesc realiile ca fiind cuvintele şi expresiile dintr-o limbă naţională care denumesc obiecte, concepte sau fenomene caracteristice unui anumit mediu geografic şi cultural, realităţilor cotidiene sau specificului socio-istoric al naţiunii sau ţării respective. Aceste cuvinte şi expresii dau culoarea naţională, locală sau istorică şi, de

multe ori, nu au lexeme corespondente sau echivalente în alte limbi. Cu toate acestea trebuie subliniat că există și o preistorie a termenului, așa cum există și variante alternative, precum varianta *cuvânt realitate,* propus de Corina Iordan în articolul *Parcursul istoric și problematica conceptului de cuvânt realitate în traducere*, unde cercetătoarea definește termenul cuvinte-realitate pentru a se referi la cuvintele cu încărcătură culturală.

În anii 1930, G. Zelenin introduce, în teza sa de doctorat intitulată *Немецкая экзотическая лексика в русском языке XIX века (на материале литературных текстов и словарей)/Vocabular exotic german în limba rusă din secolul al XIX-lea (bazat pe texte și dicționare literare)* termenul „exotism", împrumutând un termen din domeniul științei literaturii, unde exotism înseamnă „imaginea creată de către autor într-o operă literară a particularităților modului de viață al unor țări străine, ceea ce era caracteristic pentru scriitorii și poeții romantici, iar apoi pentru simboliști." (Iordan, 2017: 59).

În anul 1941, Andrei Fiodorov stabilește bazele teoretice de studiere a cuvintelor cu specific cultural, introducând în metalimbajul traductologiei termenul realia pentru a se referi la obiecte sau fenomene cu un specific național și termenul cuvânt-realia pentru a numi aceste obiecte și fenomene unice. (Iordan, 2017: 59)

În 1945, în Statele Unite ale Americii, Eugene Nida analizează traducerea culturală, introducând sintagma *cuvinte străine/foreign words* și oferind o clasificare a acestora, divizându-le în cinci domenii majore: ecologie, cultură materială, cultură socială, cultură ideologică, cultură lingvistică (pornind de la demersul lui Nida Peter Newmark își creează în 1988 propria taxonomie). (cf. Iordan, 2017: 59)

În volumul din 1952 semnat de Leonid Sobolev *Пособие по переводу с русского языка на французский/ Manual de traducere din rusă în franceză* se regăsește o definiție argumentată a termenului realia, conceput ca ansamblul acelor cuvinte din viața cotidiană a unui popor, care nu există în alte limbi, fiindcă aceste obiecte și fenomene nu există în alte țări" (cf. Iordan, 2017: 60)

În anul 1955, în articolul *О передаче национальной формы в художест-венном переводе (Записки переводчика)/Despre transferul formei naționale în traducere literară (Note ale traducătorului)* Vladimir Rossels descrie câteva caracteristici ale cuvintelor realia, percepute ca o categorie traductologică. În 1958, Adam Suprun (1958: 5-6) realizează în studiul său – *Экзотическая лексика/Vocabular exotic,* o analiză a cuvintelor realia definite ca făcând parte dintr-un lexic exotic. (cf. Iordan, 2017: 60).

Tematica cuvintelor *realia* a fost abordată apoi în 1958 de către Ghelii Cernov în articolul *К вопросу о передаче безэквивалентной лексики при переводе советской*

публицистики на английский язык/Cu privire la transferul vocabularului fără echivalent în traducerea jurnalistică sovieto-engleză., unitățile lingvistice cu conținut cultural fiind denumite aici „lexic fără echivalent" făcându-se trimiteri la teza de doctorat a lui G. Șatkov și la lucrările lui M. Alexeev, I. Rețker și I. Keller, subliniază Iordan (2017: 60), care menționează recurența termenului în cartea lui Alexandr Finkel din 1962, *Теория и критика перевода/Teoria și critica traducerii*, în care autorul utilizează utilizează termenii „localisme" și „etnografisme" pentru a desemna cuvintele cu încărcătură culturală.

În traductologia franceză în această perioadă apare studiul lui Vinay, J.P. și Darbelnet J. (1958), în care autorii încă nu utilizează lexemul *realia,* ei concep unitățile lingvistice cu specific cultural ca fiind termeni culturali sau elemente lingvistice legate de cultură, ca diferențe cu caracter cultural și metalingvistic. Potrivit acestora, aceste *diferențe culturale și metalingvistice* cuprind informații despre meșteșuguri, unități de măsură, viață socială, școli și universități (Vinay, J. P. și Darbelnet J. 1958: 259 apud Ketevan- Pareshishvili, 2014: 8).

În opinia lui Barkhudarov (1975: 94), realiile reprezintă o parte a informațiilor de fond dintr-o cultură dată, implicând fapte și informații istorice specifice despre structura statului, particularitățile mediului geografic, conceptele de etnografie și folclor. În teoria traducerii, cuvintele sau expresiile care denumesc obiectele culturii materiale și sunt strâns legate de cultura unei anumite națiuni sunt numite realii. Particularitățile legate de traducerea acestor elemente trebuie luate în considerare în procesul de traducere. (Barkhudarov 1975: 94 apud Ketevan-Pareshishvili, 2014: 8) Potrivit lui L. Barkhudarov (1975), un astfel de *lexic nonechivalent* include în principal următoarele grupuri de cuvinte:

1. cuvinte care denotă obiectele, conceptele și situațiile inexistente în experiența practică a grupurilor de oameni care vorbesc alte limbi;
2. cuvinte care denotă obiectele caracteristice culturii materiale și spirituale ale unei anumite națiuni, de exemplu, mâncăruri naționale, haine, încălțăminte etc.;
3. cuvinte și expresii de ansamblu, care notează instituțiile politice și evenimentele sociale caracteristice unei anumite națiuni (Barkhudarov, 1975: 93 apud Ketevan- Pareshishvili, 2014: 9).

În opinia lui L. Barkhudarov (1975) absența unei semnificații speciale sub forma unui cuvânt sau a unei expresii setate în vocabularul unei anumite limbi nu înseamnă că exprimarea conceptului este imposibilă prin mijloace lingvistice ale limbii. Chiar dacă un concept poate lipsi în sistemul limbajului particular, traducerea sensului este întotdeauna posibilă folosind o serie de mijloace. (Barkhudarov, 1975: 96 apud Ketevan-Pareshishvili, 2014: 9)

Termenul *realia* a început să fie utilizat pe larg în literatura de specialitate internațională după ce a apărut lucrarea autorilor bulgari S.Vlahov și S.Florin (*Neperevodimoje v perevode*, Moscova, Mejdunarodnije otnosenija, ediția din 1969 fiind urmată de o reeditare în 1980). Când termenul realia a pătruns în domeniul traductologiei, s-a produs o schimbare terminologică radicală, iar distincția dintre realia lingvistică și realia obiectuală a apărut, întrucât realia, de fapt, subliniază Ischenko (2012: 274), nu înseamnă obiecte, „ci semne, cuvinte și, mai precis, acele cuvinte semnificând obiecte ale culturii materiale, în special referitoare la o cultură locală. Prin urmare, este necesar să se distingă realia-obiecte (mai ales în afara studiilor de traductologie) și realia-cuvinte (aplicabil mai ales în cadrul studiilor despre traducere). ”(Ischenko, 2012: 274)

Lingvistul rus Ghenadii Tomahin (1988) utilizează termenul realia în cartea sa *Реалии-американизмы. Пособие по страноведению/Americanismele realia. Ghid de Geografie*. Peter Newmark, în cartea sa din 1988 *A Textbook of Translation* realizează un studiu al cuvintelor realia, subliniază Iordan (2017: 61) specialistul oferind o clasificare a acestora, menționând și procedee de traducere. Newmark utilizează în acest volum formula de *cultural words/„cuvinte culturale”* (Newmark, 1988: 94-103).

V. Kostomarov și E. Veresciagin (1990: 53) consideră realia o categorie particulară a „vocabularului expresiv nonechivalent” pe care îl definesc ca fiind acele cuvinte și combinații de cuvinte care sunt folosite pentru a denumi noțiunile unei națiuni care nu sunt familiare sau cunoscute altora. „Lexemele din acest vocabular expresiv nonechivalent sunt asociate cu elemente culturale specifice existente într-o anumită cultură, dar care nu pot fi regăsite într-o altă cultură; Acestea includ, de asemenea, cuvintele care nu pot fi traduse într-o limbă țintă folosind un singur cuvânt, care nu au echivalente într-o altă limbă.” (Kostomarov & Veresciagin, 1990: 53 apud Ketevan-Pareshishvili, 2014: 9) E. M. Vereshchagin și V. G. Kostomarov individualizează grupuri de lexeme nonechivalente și conotative, iar mai târziu non-echivalente și lexeme de fond. E. M. Vereshchagin și V. G. Kostomarov consideră cuvinte conotative cu valoare lingvistică și culturală (realia), în primul rând, cele care au asociații stereotipizatete (Rus. Березка/mesteacăn), precum și vocabularul de evaluare subiectivă (Rus. Анна Каренина/Anna Karenina). Lexemele echivalente, în opinia lui E. M. Vereshchagin și V. G. Kostomarov diferă de cele conotative, întrucât primele nu au nicio corespondență semnificativă în sistemul de conținut inerent limbii celelalte, în timp ce lexemele conotative au sens denotativ echivalent (adică conținut obiectiv), dar nu au conotații potrivite, echivalente (adică asociații emoționale și estetice) (Vereshchagin, Kostomarov, 2005: 80-94 apud Ivanishcheva, 2016: 75).

În articolul *Az etnokulturémák szerepe a műfordításban/Rolul etnoculturemelor în traducerea literară*, Tellinger face o trecere în revistă a pozițiilor literaturii de specialitate față de cultureme, precizând că definirea mai largă a conceptului de realia, cuprinzând dincolo de cuvinte care desemnează obiecte cu specific cultural, și obiceiuri, noțiuni, apelative etc. – definire și abordare răspândită azi – își are originea în traductologia rusească a anilor 1970-1980. Tellinger (2007: 18) citează și contribuția unui specialist austriac, Elisabeth Markstein (*Realia*, in Snell-Hornby, M- Hönig, H.G.-Kusmaul, P., Schmitt, P.A. *Handbuch Translation*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte narr, 1998, 288-291), care definește realiile ca fiind unitățile purtătoare ale identității culturale, naționale sau etnice dintr-o regiune, țară sau teritoriu geografic anume. Definiția lui Markstein este apropiată de celebra definiție dată de Vlahov și Florin: realiile sunt cuvintele caracteristice unui popor, lexemele care reflectă modul de viață și de gândire al acelui popor (Vlahov, Florin 1980: 9 apud Tellinger 2007: 18).

Birgit Nedergaard-Larsen analizează în 1993 traducerea culturală în domeniul subtitrărilor în studiul *Culture-bound problems in subtitling/Probleme legate de cultură în subtitrare*, unde ea propune sintagma „element legat de cultură”/Culture-bound element (cf. Iordan, 2017, 61) . După acest model, Elisa Armellino va vorbi în 2008 în lucrarea *Translating Culture-Bound Elements in Subtitling/Traducerea elementelor legate de cultură în subtitrare*, de elemente legate de cultură (cf. Iordan, 2017: 61).

În 1996, traducătorul spaniol Javier Franco Aixelá propune noţiunea *itemi specifici culturii* (cf. Iordan, 2017: 61), termen reluat în 2003 de Eirlies Davies. Aixelá (1995: 110) creează așadar termenul „itemi specifici culturii” (culture-specific items, CSI) care denotă acele elemente actualizate textual a căror funcție și încărcare intertextuală într-un text sursă provoacă o problemă de traducere, fie din inexistența articolului referit în sistemul țintă sau în implicațiile sale culturale și intertextuale diferite. Itemii sau cuvintele cu specific cultural au fost definite de Franco Aixelà ca fiind „acele elemente actualizate textual ale căror funcții și conotații într-un text sursă implică o problemă de traducere în transferul lor la un text țintă, ori de câte ori această problemă este un produs al inexistenței articolului referit sau a statutului său intertextual diferit în sistemul cultural a cititorilor textului vizat.” (Aixelá 1995, 58). Această definiție este deosebit de interesantă, având în vedere nu numai CSI-urile în sine, ci și „funcția pe care o joacă ca componente textuale specifice limbajului țintă (în continuare TL) și modul în care pot fi percepute și accesate de cititorii TL. De fapt, savanții de traducere au dezbătut ani de zile subiectele legate de traducerea CSI, concepând o varietate de strategii diferite.” (Agorni, 2016: 16)

Specialistul finlandez Ritva Leppihalme creează în 1997 termenul *cultural bumps/ciocniri culturale* și în același an americanul Douglas Robinson discută în volumul său *Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation/Devenind traducător: o introducere în teoria și practica traducerii* (1997: 171) problematica termenul *realia.*

Cercetătorii ruși Victor Vinogradov (în cartea sa *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)/Introducere în studiile traducerii (probleme generale și lexicale),* și Lev Neliubin, (în Толковый переводоведческий словарь/*Dicționar explicativ de traductologie*), preferă să utilizeze noțiunea realia.

În 2004 apare volumul *Введение в переводоведение/ Introducere în traducere*, în care Irina Alexeeva propune doi termeni, și anume: *realia* și *exotisme*, fără a face diferența dintre cei doi termeni (cf. Iordan, 2017: 61).

Suedezul Jan Pedersen în articolul din 2005 *How is Culture Rendered in Subtitles?/Cum este redată cultura în subtitrări?* utilizează noțiunile *referințe culturale extralingvistice* și *referințe extralingvistice legate de cultură.*

Definiţia sumativă dată de Tellinger *etnoculturemelor* este aceea de *lexemele legate de cultura unui popor, lexeme care în traducere impun informaţii de ordin extralingvistic* (Tellinger, 2005: 125). În volumul *Kultúrne otázky prekladu umeleckej literatúry/Probleme culturale ale traducerii literare*, apărut în 2005 la Kosice, Editura Typopress, el încearcă o dezvoltare a acestei concepţii asupra realiilor, afirmând că problematica realiilor intră în tematica mai largă a etnoculturemelor. Bazându-se pe contribuţia lui Komissarov (1990), Tellinger susţine că în cazul traducerii literare demersul traductologic nu înseamnă pur şi simplu un act de transfer interlingvistic, ci şi eminamente intercultural (în sensul cel mai larg al termenului *cultură*, acesta cuprinzând totalitatea aspectelor legate de modul de viaţă al oamenilor, valori morale şi etice, convenţii sociale, relaţii interumane sau chiar ştiinţă).

Cercetătorul spaniol Jorge Diaz Cintas și cercetătorul belgian Aline Remael utilizează cel mai des termenul *referințe culturale,* însă în lucrarea acestora *Audiovisual Translation: Subtitling/Traducere audiovizuală: subtitrare*, din 2014, pot fi găsite și noțiuni precum: *termeni legați de cultură, cuvinte realia sau referințe extralingvistice legate de cultură,* subliniază Corina Iordan (2017: 61), în timp ce Ketevan și Pareshishvili preferă termenul *realia*, pe care ei îl definesc drept simbolurile care poartă caracteristicile caracteristicilor naționale și istorice (Ketevan-Pareshishvili, 2014: 8). „Reprezentanții studiilor lingvistice și culturale comparative încearcă, de asemenea, să depășească sfera realiilor materiale. A.S. Mamontov (2000, 22-26), de exemplu, împarte toate cuvintele care au o caracteristică

națională și culturală în lexeme non-echivalente (realia în terminologia lui S. Vlakhov și S. Florin), lexeme parțial non-echivalente (cu o discrepanță parțială a noțiunilor, conotative și de fundal). Cu toate acestea, caracterul aplicat al studiilor lingvistice și culturale, al teoriei și practicii traducerii, al lexicografiei orientate spre cultură și al traducerii determină necesitatea de a limita opțiunile posibile și de a limita sfera semantică a noțiunii realia la cuvintele cu prototip material, unic pentru una sau mai multe culturi", subliniază Ivanishcheva (2016: 76).

Nathalie Ramière definește unitățile lingvistice legate de cultură drept „specificuri culturale" sau „referințe împărtășite predictibil de majoritatea membrilor culturii sursă" (2006: 152). Chiaro (2009) pare să prefere termenul „referințe specifice culturii" (culture specific references CSR), care sunt definite ca „entități tipice unei anumite culturi și care sunt singure ale culturii și pot fi exclusiv sau predominant vizuale (...), în mod exclusiv verbal sau de natură vizuală și verbală" (cf. Chiaro, 2009: 156, Tănase, 2018: 98). Ana Fernández Guerra (2012: 2) se referă la aceste elemente culturale în termeni de *realia* care includ „obiecte, obiceiuri, obiceiuri și alte elemente culturale și materiale care au impact în modelarea unei anumite limbi" (apud Tănase, 2018: 98).

Minna Ruokonen (2010) își dedică studiul *Cultural and textual properties in the translation and interpretation of allusions An analysis of allusions in Dorothy L. Sayers' detective novels translated into Finnish in the 1940s and the 1980s/Proprietățile culturale și textuale în traducerea și interpretarea aluziilor O analiză a aluziilor din romanele detective ale lui Dorothy L. Sayers traduse în finlandeză în anii 1940 și în anii 1980* analizei a ceea ce ea numește cuvinte cu specific cultural sau realia. Ea împrumută termenul specific culturii de la Aixelá (care este cea mai neutră și mai transparentă versiune) și îl tratează ca pe un sinonim perfect al cuvântului realia, enumerând, în același timp, câțiva dintre diferiții termeni paraleli, precum *cuvânt cultural/cultural word* (Newmark 1988, 119), referință *culturală/cultural reference* (Mailhac 1996), *realia* (Florin 1993) și *termen legat de cultură sau culturem/culture-bound term, cultureme* (Katan 2009, 71). Pare evident că, din punctul de vedere al studiilor de traducere, toate aceste variante sunt utilizate ca soluții alternative, sinonime sau echivalente semantice.

Realiile desemnează de obicei obiecte de cultură materială și fenomene de cultură spirituală ale unei anumite comunități. Acesta este motivul pentru care S. Vlahov și S. Florin sugerează o distincție între realia-obiect și un cuvânt realia-cuvinte. În opinia lor, un obiect realia are o semnificație largă, care nu se potrivește întotdeauna cu un cuvânt realia, fiind un element al activității extralinguistice (1980: 7). În studiile de traducere și în lexicografie realia este cuvântul care denotă un obiect sau un fenomen de cultură materială sau spirituală.

Termenul realia a câștigat teren în aceste științe desemnând lexeme sau denumiri referitoare la obiecte ale culturii materiale, fapte de istorie, instituții ale statului, nume de eroi naționali și populari, creaturi mitologice etc., comune anumitor națiuni și popoare (Ivanishcheva, 2016: 75)

Culturem este un termen apărut pentru prima oară în domeniul etnolingvisticii, în studiile dedicate transferului cultural, interculturalității și diferențelor culturale (Oksaar, 1988). Există în general un consens în privința emergenței termenului *culturem* și se consideră că termenul a fost creat, analizat și promovat de Els Oksaar în lucrarea sa de referință privind transferul cultural și interculturalitatea intitulată *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*/*Teoria culturemului. O contribuție la cercetarea utilizării limbajului*. Cu toate acestea, Ganoshenko (2015: 2) subliniază că termenul *culturem* a fost creat în afara granițelor strict delimiate ale lingvisticii, în teoria culturală a lui S. Lem, în care descrie, în primul rând, unitățile minime, indivizibile ale culturii: ritualuri, valori și stereotipuri. Yurii Ganoshenko propune o imagine de ansamblu asupra istoriei termenului, menționând contribuțiile specialiștilor ucraineni și ruși precum V. Gak, care definește culturemele „ca un semn al culturii care are și o expresie lingvistică" (Gak, 1998, apud Ganoshenko, 2015: 2). A. Vezhbitskaia care consideră conceptul de culturem drept „o unitate integrată, a cărei formă este unitatea unui semn și a unei semnificații a limbii, în timp ce conținutul - unitatea sensului limbii și a culturii valoare" (Vezhbitskaia, 1999 apud Ganoshenko, 2015: 2), V. Vorob´ëv diferențiază culturemele lingvistice de culturemele realității înconjurătoare, afirmând că, având în vedere că un culturem este considerat a fi un element al realității (un obiect sau o situație), atribuită unei anumite culturi, în timp ce un culturem lingvistic este proiecția elementului de cultură într-un semn lingvistic (Vorob´ëv, 1997 apud Ganoshenko, 2015: 2). Cu toate acestea, Ganoshenko, subliniază o asimetrie imanentă a sensului noțiunilor realia și culturem, întrucât încărcătura semantică a culturemului este mult mai mare decât cea a realiei, deoarece apelează la informații semnificative din punct de vedere cultural, este extrapolată la alte niveluri ale imaginii etno-culturale a lumii. (Ganoshenko, 2015: 2).

La Els Oksaar, culturemul este o unitate abstractă (cum ar fi salutul etc.) care se realizează verbal, extra-verbal, nonverbal sau paralel cu comportamente adecvate, cum ar fi gesturile, mimica. Prin urmare, culturemele există în exprimarea scrisă sau orală, arată Țaran Andreici (2018: 68). Modelul de culturem al lui Oksaar se bazează pe ideea că realizarea unui culturem se face de obicei prin intermediul unui behaviorem (unitate de comportament), care, la rândul său, poate fi de trei subtipuri: non-verbal (expresie facială, limbaj corporal, gest),

extraverbal (timp, spațiu, proxemica), verbale (unități lingvistice, unități paralingvistice). Astfel, ceea ce noi numim *culturem lingvistic*, sinonim cu *realia*, se numește *behaviorem verbal* la Oksaar.

În timp ce studiul lui Oksaar (1988) provine din domeniul transferului cultural, contribuția lui Benkő (1985, 1989) și (1985, 1989) și Evseev aparțin domeniului sociolingvisticii (1985). Evseev (1985: 15-32) și Benkő (1985: 5-14) definesc conceptul de culturem ca unități de informații culturale. „Evseev completează ideea lui Benkő de unitate a informațiilor culturale. În opinia acestui cercetător, termenul se referă la rezultatul unui act cultural din momentul impactului său cu un receptor. Evseev (1985: 16) consideră că „unitatea informațiilor culturale" trebuie să aibă caracteristicile unui semn universal, detectabil în orice fel de mesaj cultural „indiferent de natura limbajului (oral, gestual, plastic, muzical). El concluzionează asupra necesității utilizării culturii în sociologia culturii pentru a studia integrarea și optimizarea elementelor culturale în învățământul permanent." (Țaran Andreici, 2018: 68) Potrivit lui Evseev (1985), un culturem (folosit încă sub forma de masculin *culturem* și feminin *culturemă* deopotrivă) cuprinde rezultatul provocat de un act cultural pornind de la impactul său asupra receptorului mesajului, într-o etapă numită post-informație. Se presupune, de asemenea, că un culturem are o etapă preoperațională, o informație prealabilă și poate fi inclusă în memoria sau în cunoștințele culturale ale receptorului. "(Nicolae, 2015: 216)

Termenul de *culturem* a fost creat din punct de vedere formal prin analogie cu termenii *fonem, morfem, lexem, semantem* (*culture* + sufixul *-eme*). După cum subliniază Nicolae, termenul culturem reprezintă un concept care leagă limbajul și contextul sociocultural. „Ideea trebuie să fi fost moștenită de la cibernetică și se referă la un principiu de măsurare care se aplică la cantități de originalitate sau informații, fiind legată în mod inextricabil, nu numai prin numele său, de o cultură specifică. "(Nicolae, 2015: 215) Țaran Andreici (2018: 67) subliniază că noțiunea a fost dezbătută nu numai de savanții occidentali, ci și de unii dintre cei din Europa Centrală sau de Est, precum cercetătorii croați (Pišković 2012), autori polonezi (Nagórko 2004), Anne Wierzbicke (1999, care, cu toate acestea, consideră că nu este necesar să monedezi termeni noi pentru unitățile din domeniul pe care ea le definește ca etnosemantică, etnopragmatică sau chiar etnosintaxă, cf. Țaran Andreici, 2018: 67). David Katan (2009: 79) vorbește despre *cultureme/culturemes* sau *termeni legați de cultură/culture-bound terms.* Pentru Roumyana Petrova (2014: 257), culturemul este definit ca unul dintre elementele de bază ale studiilor lingvistice contrastive paremiologice, un

culturem fiind astfel un conținut marcat axiologic si verbalizat printr-un substantiv sau grup nominal.

O creație lexicală relativ recentă în limba română, termenul *culturem* este definit în varianta online a *Dicționarului explicativ al limbii române* drept „cea mai mică unitate a unui fenomen sau fapt de cultură, element comun unor forme, structuri, genuri de cultură”[1]. Definiția este preluată din *Marele dicționar de neologisme* de Florin Marcu. Ca foarte multe concepte din traductologie, și termenul *culturem* are o puternică latură interdisciplinară, fiind utilizat în studiile culturale, studiile interculturale, sociologie și didactica limbilor străine. Moțoc (2017: 153) arată că în discursul științific spaniol termenul *culturem* a fost introdus în terminologia didacticii limbilor de către Fernando Poyatos, după care a fost reluat și nuanțat de către teoreticieni ai traducerii precum Hurtado Albir, Molina și alții. Pentru Fernando Poyatos (2002) culturemele reprezintă puntea de legătură dintre unitățile lingvistice și cultură. El definește culturemul drept „orice porțiune a activității culturale sensibilă sau intelectuală prinse în semne cu valoare simbolică, care poate fi împărțită în unități mai mici și combinată în altele mai mari” (Poyatos, 1988: 14).

Cercetătorii traductologi au distins clar între unitățile de traducere și termeni de informații culturale și au abordat problema de bază a conceptului prin utilizarea unor sintagme precum *prestigious allusions/aluzii prestigioase* (Vinay și Darbelenet 1977), *cultural terms/termeni culturali* (Newmark 1977), cultural *allusion/aluzie culturală, cultural reference referință culturală, ethnonyms/etnonime, folkloremes/folcloreme*, subliniază Nicolae (2015, 216). Moles (1967), Oksaar (1988), Vermeer (1997), Lungu-Badea (2004, 2005, 2009) sunt printre cercetătorii care au încercat să contureze și să elaboreze conceptul de culturem din diferite puncte de vedere teoretice. Un numitor comun în aceste diferite reprezentări ale culturii reprezintă definiția termenului ca informație culturală unitate, arată Nicolae (2015, 216) care însă nu observă apropierea semantică a culturemului de semnificația conceptului realia lingvistică.

Aspectele culturale au primit diferite denumiri de-a lungul timpului. Isabel Cómitre Narváez și José María Valverde Zambrana revizuiesc și istoria conceptului a ceea ce numesc *aspecte culturale*, prin enumerarea contribuțiilor lui Nida (1945), care vorbește despre *cuvinte străine cultural/cultural foreign words*, conceptul de *culturem/ cultureme*, introdus inițial de

[1] https://dexonline.ro/definitie/culturem, *s. n.* cea mai mică unitate a unui fenomen sau fapt de cultură, element comun unor forme, structuri, genuri de cultură. (după semantem) sursa: MDN '00 (2000)

Oksaar (1988), preluat de Reiss și Vermeer (1984/1996), Nord (1997) și revizuit de Katan (2009), *cuvintele culturale* sau *termenii culturali/cultural words, cultural terms* ale lui Newmark (1991), termenul *realia* creat de Vlakhov și Florín în 1970, pentru a se referi la realități puternic asociate cu un anumit spațiu cultural, termen care a fost folosit și de alți autori precum Coseriu, cf. Cómitre Narváez), conceptul mai larg *presupoziții/presuppositions* utilizat de Nida și Reyburn (1981), *conceptele specifice culturii/culture-specific concepts* ale lui Baker (1992, 1995), termenul lui Foreman (1992): *referințe culturale/cultural references* (care include lexicul marcat cultural, dar de asemenea, simboluri, icoane, gesturi etc.), *cultural bumps* ale lui Leppihalme (1995), *segmente marcate cultural/culturally marked segments, referințe legate de cultură/culture-bound references* utilizate de Mayoral și Muñoz (1997), *elemente specifice culturii/culture-specific items* ale lui Franco Aixelà (1996) etc. (cf. Cómitre Narváez - Valverde Zambrana, 2014: 72) Însă specialistul spaniol introduce deja idea relației sinonimice dintre unitățile sus-menționate și noțiunea de *culturem*, când afirmă că o altă etichetare este *cultureme*, introdus deja în anul 1958 de Oskaar, urmat de Vermeer (1983), Nord (1997) și Hurtado Albir (2001).

Prin urmare, credem noi, culturemele sau realiile sunt acele unități lingvistice care sunt purtătoare de informație culturală, fac parte din cultura despre care furnizează informații, o descriu sau definesc un segment din acea cultură, sunt legate de cultură și sunt înrădăcinate în ea, au un semantism care trezește asociații legate de cultura respectivă. În acest studiu subsumăm termenului de *culturem lingvistic* acele sintagme (cuvinte, combinații de cuvinte, expresii) care se referă la existența etnică, culturală a unei populații date, toate elementele lingvistice ce țin de cultura materială, spirituală, administrativă, comunicațională a acelei populații sau comunități. Precizăm, totodată, că nu toate numele proprii, expresiile frazeologice, mici cântece sau poezii, și nu toate proverbele intră în categoria culturemelor, doar acelea care sunt specifice unei culturi date și transmit informații, sentimente legate de ea, au un simbolism special. Având în vedere faptul că limba se află într-un proces de schimbare continuă (*mutability*), domeniul realiilor şi etnoculturemelor se schimbă şi el: dispar unele realităţi, unele persoane (mărfuri, numele unor branduri, lanţuri de magazine, ziare, partide politice, numele conducătorilor etc.) şi se creează altele noi

Bibliografie

Aixelá, J.F. 1995. “Specific Cultural Items and Their Translation”. In Peter Jansen (ed.) Translation and the Manipulation of Discourse, CETRA. 109-125.

Akhmanova, O. 1966. Slovar' lingvisticheskikh terminov. Moskva: Sovetskaya Entsiklopediya,АХМАНОВА, О. Словарь лингвистических терминов. Москва: Советская Энциклопедия.

Alekseyeva, I. 2004. Vvedeniye v perevodovedeniye. Moskva: Izdatel'skiy tsentr «Akademiya». АЛЕКСЕЕВА, И. Введение в переводоведение. Москва: Издательский центр «Академия».

Barkhudarov, L. S. 1975. Yazyk i perevod: Voprosy obshchey i chastnoy teorii perevoda. Moskva: Mejdunarodnie otnoshenia. Язык и перевод. Москва: Международные отношения/Yazyk i perevod:

Benkő, O. 1985. „Culturema sau despre iradiaţiile mesajului receptat”. In Cultură, model, educaţie permanentă. Aspecte actuale ale educaţiei permanente. Timişoara: Tipografia Universităţii din Timişoara, pp. 5-14.

Benkő, O. 1989. „Culturema. Punct final?”. In Elemente de teoria şi practica informaţiei şi comunicării. Timişoara: Tipografia Universităţii din Timişoara, pp.184-196.

Bukhonkina, A. 2002. Tipy asymetrii kul´turem: Ha materiale frantsuzkogo i russkogo iazykov. Волгоград.

Budagov, R. 1965. Vvedeniye v nauku o yazyke. Moskva: Nauka, БУДАГОВ, Р. Введение в науку о языке. Москва: Наука, 1965.

Cómitre Narváez, Isabel- Valverde Zambrana, José María. 2014. How to translate culture-specific items: a case study of tourist promotion campaign by Turespaña. The Journal of Specialised Translation, Issue 21 – January 2014, pp. 71-112.

Djachy, Ketevan - Pareshishvili, Mariam. 2014. Realia as Carriers of National and Historical Overtones Theory and Practice in Language Studies, Vol. 4, No. 1, January, pp. 8-14.

Evseev, I..1985. Proiectul unei grile valorice a textului lecturat. Cultură, model, educație permanentă (red. Ottó Benkő ș. a.). Timișoara: Tipografia Universității de Vest, pp. 15-32.

Fedorov A.1941. O khudozhestvennom perevode . Leningrad: OGIZ, 1941. ФЁДОРОВ, О художественном переводе. Ленинград: ОГИЗ.

Fedorov A. V. 2002. Osnovy obshchey teorii perevoda / A.V. Fedorov. – M.: OOO Filolo¬giya tri, 2002. – 416 s. Федоров А.В. Основы общей теории перевода / А.В. Федоров. – М.: ООО Филоло¬гия три, 2002. – 416 с. Fedorov A.V. Fundamentals of the general theory of translation / A.V. Fedorov. - M .: LLC Philology three, 2002. - 416 p.

Finkel, A. 1962. Ob avtoperevode. B: Teoriya i kritika perevoda. Leningrad: Izd-vo Leningradskogo univer-siteta. ФИНКЕЛЬ, А. Об автопереводе. В: Теория и критика перевода. Ленинград: Изд-во Ленинградского универ-ситета, 1962, с. 104-125.

Florin, S. 1993. Realia in translation. Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives, ed. by P. Zlateva. London: Routledge, pp. 122-128.

France. FR, 1997. – Franzija: Lingvostranovedcheskij slovar. Pod red. L.G. Vedeninoj. Moskva: "Interdialekt+"; ICHP "AMT".

Gak, V. G. 1998. IAzykovye prebrazovaniia. Moskva: IAzyki russkoĭ kul´tury.

Iordan, Corina. 2017. Parcursul istoric și problematica conceptului de cuvânt realitate în traducere. Studia Universitatis Moldaviae 2017, nr.10(110), 59-63.

Ivanishcheva, Olga. 2016. Culture phenomena: lexicographical description issues. XLinguae Journal. Volume 9 Issue 2. April 2016. 73-89.

Ischenko, I. 2012. Difficulties while translating realia, Вісник дніпропетровського університету імені альфреда нобеля. Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2012. № 1 (3). 273.278.

Katan, D. 1999. Translating cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators, Manchester: St Jerome.

Katan, D. 2009. Translation as Intercultural Communication. In Munday, J. (ed.) The Routledge Companion to Translation Studies, London and New York: Routledge, pp. 74-92.

Komissarov, V. N. 1990. Teoria Perevoda (Lingvistickeskie aspekty). Moskva: Visshaya Shkola.

Komissarov V.N. 1980. Международные отношения, Linguistics of translation / V.N. Commissars. - M .: International relations, 1980. - 167p. Komissarov V.N. Lingvistika perevoda / V.N. Komissarov. – M.: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1980.

Leppihalme, R. 1997. Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions. Clevedon / Philadelphia / Toronto / Sydney / Johannesburg: Multilingual Matters.

Lungu-Badea, Georgiana. 2004 b. Teoria culturemelor, teoria traducerii. Timișoara: Editura Universității de Vest.

Mauranen, Anna and Kujamäki, Pekka (eds.). 2004. Translation Universals. Do they exist? Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Mauranen, Anna. 2004. Corpora, universals and interference. In Mauranen, Anna and Kujamäki, Pekka (eds.). 2004. Translation Universals. Do they exist? Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 65-82.

Metleava, Miroslava. 2016. Repere cenceptuale ale tendințelor teoretice de traducere fundamentate pe socio- și psiholingvistică, in „Akademos" 4/2016, pp. 111-118.

Molina Lucia. 2006. El otoño del pingüino. Análisis descriptive de la traducción de los culturemas. Castellón de la Plana: Univ. Jaime I.

Molina, Lucia – Hurtado Albir, Amparo. 2002. Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach in: Meta, XLVII, 4, 2002: http://id.erudit.org/revue/meta/2002/v47/n4/008033ar.pdf accesat 3 martie 2015.

Nagórko, A..2öö4. Etnolingvistika i kulturemi u međujezičkom prostoru. Rasprave instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje (30). Zagreb. 131-143.

Nagy Imola Katalin. 2015 b. Aspecte ale traducerii romanului Ion în limba maghiară. in Boldea, Iulian (ed), Debates on Globalization. Approaching National Identity through Intercultural Dialogue . The Proceedings of the International Conference Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity. pp. 251-266. Târgu-Mureş: Arhipelag XXI.

Nicolae, Adina Oana. 2015. Multicultural dialogue: translating culturemes. Discourse as a form of multiculturalism in literature and communication section: language and discourse. Tîrgu-Mures: Arhipelag xxi Press. 215-222.

Nikandrova, T. 2014. Ekzoticheskaya leksika russkogo proiskhozhdeniya v sochinenii Olearia despre Muscovy: Disertația pentru gradul de candidat la științele filologice. НИКАНДРОВА, Экзотическая лексика русского происхождения в сочинении А. Олеария о Московии: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2014.

Nedergaard-Larsen, B. 1993. Culture-bound problems in subtitling. Perspectives: Studies in Translatology. 1993. Volume 1, Issue 2, 207-240.

Nelyubin, L. 2003. Tolkovyy perevodovedcheskiy slovar'. Moskva: Flinta + Nauka. НЕЛЮБИН, Л. Толковый переводоведческий словарь. Москва: Флинта + Наука, 2003.

Newmark, Peter. 1988. A textbook of translation. Hertfordshire: Prentice Hall International.

Newmark, Peter. 1991. About Translation. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters.

Peter Newmark, Non-literary in the Light of Literay Translation, in The Journal of Specialized Translation, Issues 1, 2004,

Oksaar, E..1988. Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.

Poyatos, Fernando. 1971. El culturema, unidad para el estudo de una cultura. *Yelmos*. 1, pp. 23-27.

Poyatos, Fernando. 1988. *Literary Anthropology: A new interdisciplinary approach to people, signs and literature.* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Poyatos, Fernando. 1994. *La communicaión no verbal. Cultura, lenguaje y conversaión*. Madrid: Ediciones Istmo, Biblioteca Española de Lingüistica y Filologia, 1994.

Poyatos, Fernando. 2002. *Nonverbal communication across disciplines.* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Reformatskiy, A. 1967. Vvedeniye v yazykovedeniye. Moskva: Prosveshcheniye,. РЕФОРМАТСКИЙ, А. Введение в языковедение. Москва: Просвещение, 1967.

Repin, B. . 1970. B Natsional'no-spetsificheskiye slova-realii kak osobaya chast' leksiki v perevodimom proizvedenii. B: Teoreticheskiye i prakticheskiye voprosy prepodavaniya inostrannykh yazykov. Moskva: Nauka, 1970РЕПИН, Б. /REPIN, B Национально-специфические слова-реалии как особая часть лексики в переводимом произведении. B: Теоретические и практические вопросы преподавания иностранных языков. Москва: Наука, 1970.

Ruokonen, Minna.2010. Cultural and textual properties in the translation and interpretation of allusions An analysis of allusions in Dorothy L. Sayers' detective novels translated into Finnish in the 1940s and the 1980s. Turun: Yliopisto University Of Turku Turku.

Shuttleworth, Mark – Cowie, Moira. 2007. Dictionary of Translation studies. Manchester-New-York: St. Jerome Publishing.

Tellinger Dusán. 2005. Az etnokulturémák szerepe a műfordításban, www.matarka.hu/koz/.../ISSN_1219-543X_tomus_10_fas_3_2005_123-129.pdf, accesat 15 martie 2018.

Tellinger Dusán. 2007. A kultúra szerepe a fordításban (a fordító kulturális kompetenciája szemszögéből) In: Horváth Zita (szerk.), Publicationes. Universitatis Miskolcinensis, Sectio Philosophica, XII/1. Miskolc. www.matarka.hu/koz/.../ISSN_1219-543X_tomus_12_fas_1_2007_015-022.pdf, accesat 15 martie 2018.

Tomakhine, G. D.1988. Realii-amerikanizmi: posobie po stranovedeniu. Moskva: Visshaya Shkola.

Ţaran Andreici, Maţa.2018. The concept of linguistic cultureme in Translation Studies. Buletinul Ştiinţific al Universităţii Politehnica Timişoara Seria Limbi

moderne/Scientific Bulletin of the Politehnica University of Timişoara Transactions on Modern Languages. Vol. 17, Issue 1 / 2018. 67-71.

Venuti, Lawrence. 1998. Strategies of translation. in Baker, Mona. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. pp. 240- 244. London: Routledge.

Venuti, Lawrence. 2004. The Translator's Invisibility. A History of Translation. London and New York: Routledge.

Venuti, Lawrence (ed.). 2004. The Translation Studies Reader. London and New York: Routledge.

Vereshagin, E.M., Kostomarov, V.G. 1990. Yazyk i kultura: lingvostranovedenie v prepodavanii russkogo yazika kak inostrannogo. Moskva: Russki yazyk.

Vermeer, Hans. 1992. Is translation a linguistic or a cultural process? Ilha do Desterro. 28. 1992, pp. 37-49.

Vinay, Jean-Paul–Darbelnet, Jean, 1958/ 1966. Stilistique comparèe de l'anglais et du français. Paris: Didier.

Vinay, Jean-Paul and Darbelnet, Jean.2004. A methodology for translation. Translated by Juan C.Sager and M.-J.Hamel. in Lawrence Venuti (ed.). 2004. The Translation Studies Reader. London and New York: Routledge, pp. 84-93.

Vinogradov, B. 2001. Vvedeniye v perevodovedeniye (obshchiye i leksicheskiye voprosy). Moskva: Izdatel'stvo instituta obshchego srednego obrazovaniya RAO.
ВИНОГРАДОВ, В. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). Москва: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001.

Vlakhov Sergei – Sider Florin. 1970. Neperevodimoye v perevode: realii (The Untranslatable in Translation: Realia) in Masterstvo perevoda 1969 (The craft of translation 1969), Moscow: Soveskii pisatel, 432.56.

Vlakhov, S., Florin S. 1980. Neperovodimoe v perevode. Moskva: Visshaya Shkola.

Vorob´ëv, V. V. 1997. Lingvokul´turologiia (teoriia i metody). Moskva: Izd-vo MGU.